

CULTURE & MUSÉES

Maisons-musées.
La patrimonialisation
des demeures des illustres

sous la direction de Marco FOLIN & Monica PRETI

CULTURE & MUSÉES

Revue internationale

Muséologie et recherches sur la culture

Direction

Éric Triquet, *Avignon Université*,
directeur de publication

Marie-Christine Bordeaux, *Université
Grenoble Alpes*, directrice de rédaction

Dominique Poulot, *Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne*, directeur de
rédaction

Isabelle Brianso, *Avignon Université*,
directrice-adjointe de publication

Comité de rédaction et de lecture

Pascale Ancel, *Université Grenoble Alpes*

Florence Andreacola, *Université Grenoble
Alpes*

Serge Chaumier, *Université d'Artois*

Jacqueline Eidelman, *conservatrice
générale du patrimoine, École du Louvre*

Catherine Guillou, *Direction des publics
du Centre Pompidou*

Daniel Jacobi, *Avignon Université*

Emmanuelle Lallement, *Université Paris 8*

Joëlle Le Marec, *Sorbonne Université*

Jean-Marc Leveratto, *Université de
Lorraine*

François Mairesse, *Université Sorbonne
Nouvelle - Paris 3*

Anik Meunier, *Université du Québec à
Montréal*

Marie-Sylvie Poli, *Avignon Université*

Vincent Poussou, *Direction des publics et
du numérique de la Réunion des musées
nationaux - Grand Palais*

Anne-Catherine Robert-Hauglustaine,
*Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
Musée de l'air et de l'espace*

Olivier Thévenin, *Université Sorbonne
Nouvelle - Paris 3*

Yves Winkin, *Université de Liège*

Comité scientifique international

José Azevedo, *Université de Porto*
(Portugal)

Julie Bawin, *Université de Liège*
(Belgique)

Howard S. Becker, *San Francisco* (États-
Unis)

André Desvallées, *conservateur général
honoraire du patrimoine* (France)

Vera Dodebei, *Université de Rio* (Brésil)

John Durant, *directeur du Musée du
Massachusetts Institute of Technology*
(États-Unis)

Emmanuel Ethis, *Avignon Université*
(France)

Noémie Étienne, *Université de Vienne*
(Autriche)

Jean-Louis Fabiani, *Central European
University* (Vienne-Budapest)

André Gob, *Université de Liège*
(Belgique)

Holger Höge, *Université d'Oldenbourg*
(Allemagne)

Yves Jeanneret, *Sorbonne Université*
(France)

Raymond Montpetit, *Université du
Québec à Montréal* (Canada)

Françoise Rigat, *Université de la Vallée
d'Aoste* (Italie)

Xavier Roigé, *Université de Barcelone*
(Espagne)

Bernard Schiele, *Université du Québec à
Montréal* (Canada)

Philippe Verhaegen, *Université de
Louvain-la-Neuve* (Belgique)

Françoise Wasserman, *conservatrice
générale honoraire du patrimoine*
(France)

Comité de lecture des numéros

28 à 31 : voir détail p. 227

Revue indexée

Francis (INIST-CNRS)

Arts & Humanities Citation Index –

ISI Web of Knowledge (Thomson Reuters),

Current Contents / Arts & Humanities –

ISI Web of Knowledge (Thomson Reuters).

Secrétariat de la rédaction

Secrétariat *Culture & Musées*,

Centre Norbert Elias (UMR 8562)

Avignon Université

Campus Hannah Arendt

74, rue Louis Pasteur

84029 Avignon Cedex.

Courriel : culture-et-musees@univ-avignon.fr

Relecture et correction :

Didier Nourry, À avec accent !

Révision des résumés en anglais :

Nolwenn Pianezza, Avignon Université

Traduction des résumés en espagnol :

Élisa Ullauri-Lloré

Conception graphique :

Maryline Le Roy

Mise en ligne

Pierre André

ISSN : 2111-4528

Dépôt légal : 30 décembre 2019

© Association *Publics et Musées* /

Avignon Université

Culture & Musées est publiée avec le soutien d'Avignon Université, du Centre Norbert Elias, d'UGA Éditions, de la Direction générale des patrimoines - Département de la politique des publics du ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur et du CNRS-InSHS (Institut des sciences humaines et sociales).

Sommaire

7 • **Éditorial**, Marie-Christine
Bordeaux & Éric Triquet

DOSSIER

11 • **Introduction**,
Marco Folin & Monica Preti

31 • **Les guides de maisons d'écrivains
et d'artistes : les débuts (1780-1840)**,
Harald Hendrix

55 • **Le devenir-musée de la maison
des Charmettes de Jean-Jacques
Rousseau : la patrimonialisation d'une
demeure à l'épreuve du temps**,
Hélène Cussac & Emmanuelle
Lambert

81 • **La maison-musée de Corneille à
Petit-Couronne : mise en scène de
l'écrivain à demeure**,
Marie-Clémence Régnier

107 • **Un « pèlerinage à l'oracle » :
Edith Wharton, Henry James et la
patrimonialisation de la maison
de George Sand à Nohant**,
Elizabeth Emery

139 • **Trajectoires patrimoniales et
muséales des maisons de Pablo Neruda
au Chili : de la maison espace poétique
à la maison-musée**, Rayén Condeza
Dall'Orso & Andrea Villena Moya

171 • **Demeures d'artistes et ateliers,
une muséalisation paradoxale : une
réflexion sur quelques cas au Portugal**,
Laura Castro

199 • **La Ferme Courbet, ou comment
composer une maison d'artiste**,
Noël Barbe & Jean-Christophe Sevin

TRAVAUX & NOTES DE RECHERCHE

229 • **Les maisons des illustres comme
monuments nationaux : le cas de
l'Italie post-unitaire**, Martina Lerda

234 • **Le musée Poldi Pezzoli à Milan
sous la direction de Camillo Boito
(1898-1914), entre innovation,
accessibilité au public et respect des
collections**, Livia Fasolo

240 • **La Maison-musée de Georges
Clemenceau, maillon d'un enjeu de
mémoire**, Ariane Lemieux

247 • **Une catastrophe patrimoniale :
Notre-Dame de Paris entre émotions
et controverses**, Dominique Poulot

263 • **L'atelier ardent (1929-1949) :
une archéologie de la muséalisation
militante de l'atelier-musée Antoine
Bourdelle**, Léa Jaurégui

EXPÉRIENCES & POINTS DE VUE

267 • **La tombe de Rodin, apogée de
la construction du mythe de l'artiste
dans la maison-musée**,
Bénédicte Garnier

272 • **Concevoir le projet d'une
maison d'écrivain : le cas de la Maison
de Balzac à Paris**, Yves Gagneux

277 • **La patrimonialisation des
maisons de collectionneurs : un cas
particulier de demeure d'illustre ?
L'exemple du musée-château de
Villevêque (Maine-et-Loire)**,
Delphine Galloy

283 • Réflexions sur la caractérisation
et la catégorisation des
maisons-musées en Espagne,
Soledad Pérez Mateo

288 • L'appartement d'Ismail Kadaré à
Tirana : un site pour écrire à l'abri des
regards, Kurt W. Foster & Elisabetta
Terragni

295 • Le Palazzo Butera, de maison-
musée à laboratoire ouvert sur la ville :
entretien avec Francesca et Massimo
Valsecchi, Monica Preti

VISITES D'EXPOSITIONS

306 • *La Fabrique des contes*,
Julie Deramond

Éditorial

Avec ce numéro consacré aux maisons-musées et confié à Monica Preti et Marco Folin, la revue *Culture & Musées* poursuit sa politique d'ouverture vers des chercheurs étrangers, encore peu connus dans le cercle francophone de la muséologie. Leur regard est ancré dans des problématiques et des terrains à la fois communs, du fait de normes professionnelles internationales, de références scientifiques partagées, et singuliers par l'histoire locale ainsi que les politiques et les modes de reconnaissance du patrimoine des différents pays concernés, de l'Europe aux deux Amériques. C'est un numéro riche à la fois de nombreuses contributions scientifiques et de points de vue exprimés par des professionnels, riche également par les disciplines mobilisées et l'étendue historique des corpus rassemblés, dans une tradition interdisciplinaire qui caractérise la revue depuis sa création.

Il témoigne également de l'engouement croissant des publics pour une large et hétérogène palette de types de lieux, rassemblés ici sous l'expression « maisons-musées », et de l'investissement des pouvoirs publics, en termes de soutien et de labellisation, dans ces lieux de « pèlerinage laïque », pour reprendre les termes de Monica Preti et Marco Folin. Cet engouement n'est pas sans arrière-pensées liées à la valorisation d'un territoire, l'affirmation d'une identité, l'expression d'une certaine conception des sciences et des arts. Comme

tous les lieux patrimoniaux, c'est depuis le présent que sont définis le sens et la valeur d'un passé restitué, mythifié, parfois entièrement recréé pour les besoins d'un récit.

Tous les lieux reconnus comme maisons-musées, notamment certains des lieux évoqués dans ce numéro, ne relèvent pas nécessairement de la catégorie « musée » en raison – selon les cas et à des degrés très variables – de l'absence de collection, de projet scientifique ou de politique de médiation. Comme l'indique le sous-titre du numéro, les contributions des chercheurs et responsables d'institutions rassemblées ici dessinent un cadre d'analyse pour l'étude du processus de patrimonialisation de demeures privées, leur « devenir-patrimoine », le passage de la sphère privée à la sphère publique par le biais de la mise en scène de ce qui lie la personne et le personnage public. Enfin – qui s'en étonnerait ? –, dans le sillage des constats d'un précédent numéro publié en 2017, « Musées au prisme du genre », les recherches rapportées dans ce numéro témoignent de la domination masculine, ici quasi absolue, y compris dans les références et les valeurs qui structurent la maison-musée d'une célèbre écrivaine.

Signalons que Monica Preti et Marco Folini s'inscrivent dans une des nouvelles orientations éditoriales de la revue, notamment la possibilité de réaliser des entretiens longs avec des acteurs considérés comme des témoins majeurs pour la problématique d'un numéro. François Mairesse l'avait déjà fait avec Harald Szeeman, Julie Bawin avec Jean-Hubert Martin (n° 27, 2016, « L'artiste et le musée »), puis Noémie Étienne avec Laurent Le Bon (n° 32, 2018, « L'art du diorama, 1700-2000 »). Ici, ce sont deux collectionneurs italiens, Francesca et Massimo Valsecchi, dont la collection et la demeure sont destinées à devenir prochainement un des musées les plus importants en Italie.

Enfin, ce numéro accueille également une contribution de Dominique Poulot, qui rejoint la direction de la revue en tant que co-directeur de rédaction et à qui nous souhaitons la bienvenue. Il revient sur un épisode très médiatisé, au cours duquel se sont exprimées nombre d'émotions patrimoniales et dont les suites font aujourd'hui l'objet de prises de position passionnées : l'incendie de Notre-Dame de Paris. Par cette

contribution, la revue s'inscrit dans une actualité récente, en s'appuyant sur les savoirs de la muséologie et des sciences du patrimoine ; elle offre un point de vue distancié sur les traitements médiatiques de cet événement ainsi que sur les controverses qui sont en cours.

Marie-Christine Bordeaux, *directrice de rédaction*

Éric Triquet, *directeur de publication*

Introduction¹

Marco Folin & Monica Preti

École polytechnique de l'Université de Gênes & Musée du Louvre

Aujourd'hui, dans le paysage muséal européen et au-delà, les maisons-musées font l'objet d'un intérêt considérable. Qu'il s'agisse de demeures ouvertes au public du vivant de leurs propriétaires, ou - le plus souvent - réinvesties en mémoriaux posthumes après la mort de ces derniers, elles attirent de très nombreux visiteurs chaque année. Elles génèrent d'importantes retombées économiques, allant parfois jusqu'à intéresser l'ensemble de la région où elles se situent ; elles font l'objet d'études, de guides, de revues, de sites Internet ; elles sollicitent des plans et des accords de réseaux afin de coordonner leurs programmations. Désormais, elles sont devenues presque partout un type culturel reconnaissable et reconnu à l'échelle internationale.

On peut citer à ce propos les réseaux de musées qui ont été créés ces vingt dernières années dans bon nombre de pays européens : en Grande-Bretagne, l'association Literary Homes and Museums of Great Britain (LitHouses, créée en 2003,

1. Nous avons travaillé à ce numéro durant un séjour à la Villa I Tatti, siège du Harvard Center for Italian Renaissance Studies, où Monica Preti a été invitée en tant que *director's appointment* de janvier à juin 2019. Nous en remercions la directrice, Alina Payne, qui nous a permis de bénéficier des formidables possibilités offertes par la bibliothèque et de tirer profit des riches discussions avec la communauté de chercheurs dans un lieu particulièrement approprié : la maison de l'historien de l'art Bernard Berenson, transformée en musée et en centre de recherche.

rassemblant actuellement 29 maisons-musées d'écrivains et de musiciens)² ; en Italie, l'Associazione Nazionale Case della Memoria (fondée en 2005 à Prato : 78 maisons-musées réparties dans douze régions) et le réseau Case Museo (56 maisons-musées associées)³ ; en France, le label du ministère de la Culture « Maisons des illustres » (créé en 2011, rassemblant 235 lieux) qui reprend le concept des maisons d'écrivains en l'élargissant à toutes les femmes et hommes qui se sont illustrés dans la construction de l'histoire politique, sociale et culturelle de la France⁴. À Salamanca est fondée en 1998 l'Asociación de Casas-Museos y Fundaciones de Escritores (Acamfe), qui réunit 38 maisons et fondations espagnoles et portugaises⁵. En 2015, une Coordination européenne des Case della Memoria est constituée à Florence, engageant divers organismes déployés dans dix pays différents ; en 2016, l'Artist's Studio Museum Network est lancé, réunissant 148 musées consacrés à autant d'ateliers d'artistes dispersés dans presque tous les pays d'une Europe élargie (incluant des institutions aux Canaries, en Israël et en Russie)⁶. Il ne s'agit pas d'un phénomène uniquement européen si l'on considère que l'une des réalités muséales les plus vivantes en Australie est le regroupement des douze maisons-musées réunies au sein du réseau des Sidney Living Museums⁷. De même, aux États-Unis – l'un des pays à plus forte densité de maisons-musées au monde (Young, 2017) –, un Historic Houses and Sites Network a été récemment institué au sein de l'American Alliance of Museums⁸.

Ce rapide développement n'a pas manqué de susciter des

2. <http://www.lithouses.org/> (tous les liens de cet article consultés le 20 novembre 2019).

3. <https://www.casedellamemoria.it/it/> ; <https://casemuseoitalia.it/it/>

4. <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Maisons-des-illustres>. Quant aux maisons d'écrivains réunies dans la Fédération nationale des maisons d'écrivains et des patrimoines littéraires : <http://www.litterature-lieux.com/>.

5. <https://www.museosdeescritores.com>

6. <https://www.artiststudiomuseum.org/>

7. <https://sydneylivingmuseums.com.au/>

8. <https://www.aam-us.org/professional-networks/historic-houses-and-sites-network/>

études et des recherches sous de multiples approches. Les maisons-musées ont été analysées du point de vue de la valorisation touristique du territoire (Quinteiro & Baleiro, 2014 ; Bonniot-Mirloup, 2016 ; Bonniot-Mirloup & Blasquie, 2016 ; Lousada & Ambrósio, 2017) ; comme catalyseur d'investissements et de plans de financement de projets dans le domaine de l'économie culturelle (Butcher-Young, 1996 ; Harris, 2007 ; Beaulieu, 2017) ; en tant qu'aspect significatif du processus de patrimonialisation des lieux de mémoire, reconnu depuis longtemps comme l'un des phénomènes les plus caractéristiques de notre époque (Davallon, 2006 ; Heinich, 2009 ; Saurier, 2013) ; enfin, d'un point de vue plus strictement muséographique (De Poli *et al.*, 2006 ; Young, 2007 ; Guglielmetti *et al.*, 2011). L'Icom a d'ailleurs créé un comité international, le Demhist, spécialement dédié à la conservation, la gestion et l'interprétation des maisons-musées, qui organise chaque année une assemblée générale, des cours de formation, des rencontres dans les divers pays membres, visant, entre autres, le développement et la diffusion des bonnes pratiques entre professionnels du secteur, ainsi que la constitution de bases de données et une catégorisation⁹.

En préparant l'appel à contribution à l'origine de ce numéro, notre point de vue a été différent : nous avons privilégié une approche historique, en focalisant notre attention non pas sur l'actualité de ce panorama en rapide expansion mais plutôt sur sa genèse, fruit de processus souvent plus lents, graduels, dilatés sur les temps longs du « devenir-patrimoine », pour citer Jean Davallon (2014). Nous l'avons fait à partir d'un constat et d'une conviction. Le constat que, contrairement à ce que les dates de fondation des réseaux muséaux mentionnés plus haut pourraient laisser entendre, la sauvegarde et l'ouverture au public des maisons de personnes illustres (typiquement des écrivains ou des artistes) sont des pratiques anciennes, enracinées dans la culture occidentale. Nous disposons de témoignages qui remontent au moins à l'époque de Pétrarque, qui a engendré – en partie déjà de son vivant, puis surtout après sa mort – une sorte de culte laïque qui se répandit rapidement de sa personne aux sites,

9. <https://icom-demhist.org>

aux habitations, aux monuments pouvant lui être associés de près ou de loin, devenus très vite objets de curiosité et de vénération, quand ce ne furent pas de véritables pèlerinages (Duperray, 1997 ; Trapp, 2006 ; Hendrix, 2008b). Il y fait lui-même allusion, avec un mélange de fierté et d'embarras, en se remémorant l'accueil qui lui fut réservé en 1350 à Arezzo par ses anciens concitoyens, fiers de lui montrer la maison où il était né et les honneurs avec lesquels ils continuaient à la préserver, interdisant aux propriétaires d'y apporter la moindre modification (*Seniles*, XIII, 3). C'est un exemple particulièrement précoce, mais nous pourrions en citer bien d'autres pour les siècles suivants. La maison d'Erasmus à Rotterdam, la maison de Dürer à Nuremberg ou la maison de Rembrandt à Amsterdam sont quelques-uns parmi les nombreux cas témoignant de la vivacité, dès le XVI^e siècle – du moins dans certaines régions d'Europe –, de l'idée que la maison d'une personnalité illustre fait partie du patrimoine collectif d'une large communauté qui s'identifie aux valeurs incarnées dans ces murs (Hüttinger, 1992 ; Gribenski *et al.*, 2007 ; Hendrix, 2008a ; Tacke *et al.*, 2018).

De là la conviction sous-tendant notre réflexion qu'une approche historique du « devenir-musée » de ces lieux puisse intéresser aussi ceux qui s'occupent – dans une tout autre perspective – du présent et du futur des maisons-musées. Nombre d'entre elles ont été fondées depuis plus d'un siècle : bien que dans certains cas elles aient été plusieurs fois réaménagées et rénovées au fil du temps, elles restent néanmoins le produit de mythes, de valeurs et de choix inscrits dans un contexte politique et culturel précis, et qui comme tels doivent être historicisés au même titre que la figure de l'illustre qu'ils célèbrent. Souvent, les nouveaux aménagements se sont superposés aux précédents sans jamais les effacer complètement : dans la plupart des cas, nous sommes ainsi confrontés à des palimpsestes d'aménagements. Bien sûr, nous pourrions dire de même pour n'importe quel musée de fondation ancienne, mais cet aspect est encore plus remarquable dans un domaine comme celui-ci, fortement lié aux modes et aux idéologies du moment en raison des évidentes significations politiques et identitaires que les illustres – et par conséquent les lieux qui leur étaient associés – ont revêtu au

cours des deux siècles derniers (Bonnet, 1998 ; West, 1999 ; Gaehtgens & Wedekind, 2009 ; Bouwers, 2012 ; Lilti, 2014). Du reste, les premiers exemples de maisons-musées, ouvertes entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et la première moitié du siècle suivant, conservent aujourd'hui un intérêt plus général : elles ont souvent été une référence, parfois un véritable modèle, pour de nombreuses réalisations muséales ultérieures, tant en termes de stratégies muséographiques que sur le plan administratif et gestionnaire. Comment ne pas penser, pour citer un exemple bien connu, à l'influence exercée par Hearst Castle (et sa sublimation cinématographique dans *Citizen Kane*) sur la culture du collectionnisme américain, ouvrant la voie à d'innombrables émulations de fortune inégale, dans toute la seconde moitié du siècle dernier ? En somme, comme toujours, le fait de maintenir nos sujets d'étude à une certaine distance, de les replacer à l'intérieur d'un horizon temporel et géographique plus ample en les rapprochant d'autres exemples plus ou moins apparentés, nous permet de cerner la spécificité des cas particuliers et leur signification plus générale dans le contexte des processus de transformation qui investissent le temps présent.

Ces considérations nous avaient amenés à organiser une session du VIII^e Congrès international de l'Association italienne d'histoire urbaine (AISU) sur le thème de la muséalisation des maisons d'artistes et d'écrivains entre la fin de l'Ancien Régime et la Seconde Guerre mondiale (« Artist's houses: from the cult of great men to modern museums », Naples, 7-9 septembre 2017). Ont participé à cette session certains des chercheurs qui ont ensuite répondu à l'appel à communications lancé par *Culture & Musées*. Parmi eux, on peut citer en particulier Harald Hendrix, qui a étudié ce moment de passage crucial, entre la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e, où la pratique du pèlerinage littéraire dans les lieux rattachés à la figure d'un grand écrivain du passé ou du présent évolue vers des formes de tourisme organisé. C'est justement à cette période que l'augmentation des visiteurs et le changement des modalités de visite qui en résulte conduisent à la nécessité de réaménager ces demeures en introduisant une série de dispositifs qui vont se diffuser et perdurer au siècle suivant, et cela en partie jusqu'à nos jours : parcours

de visite, règlement, livre d'or, inventaire, catalogue, cartels explicatifs, images-souvenirs, plan et guide pour le visiteur, parfois rédigé par l'habitant lui-même (comme dans le cas emblématique de la villa d'Horace Walpole à Strawberry Hill). Hendrix définit opportunément comme « proto-muséales » ces premières mesures qui annoncent la mise en place d'aménagements muséographiques et de formes de gestion plus articulées et complexes dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Un exemple particulièrement bien documenté nous est également fourni par le musée milanais Poldi Pezzoli, analysé ici par Livia Fasolo.

Le cas de la maison des Charmettes, résidence de Jean-Jacques Rousseau entre 1736 et 1742, étudié par Hélène Cussac et Emmanuelle Lambert, retrace l'évolution de ces dispositifs sur une longue période allant de la première mise en exposition au lendemain de la mort de Rousseau (élevé déjà de son vivant au rang de grand homme de la Nation), en passant par la véritable muséalisation de sa maison, classée monument historique en 1905, pour aboutir aux médiations multisensorielles récemment mises en place pour enrichir l'expérience des visiteurs. Nous pouvons ainsi saisir l'interaction entre les deux temporalités des processus de patrimonialisation des maisons-musées définies par les deux auteures : « la façon dont le lieu correspond à la fabrique de l'œuvre en son temps et celle dont il continue de témoigner de la fabrique du patrimoine dans le présent ». La même dialectique se retrouve dans la maison de Pierre Corneille à Petit-Couronne, analysée par Marie-Clémence Régner, avec une variable significative : dans ce cas, deux siècles s'écoulaient entre la mort de Corneille (1684) et la reconstruction de la maison-musée en 1878, un laps de temps non négligeable, qui oblige les restaurateurs de la maison à aménager un décor fictif d'une nature toute théâtrale, selon les principes de la muséographie analogique de l'époque (Montpetit, 1996 ; Poulot, 2016). Furent ainsi conçus des tableaux spectaculaires qui avaient pour but de recréer l'illusion des espaces de vie du Grand Siècle, mais qui trahissent aujourd'hui leur caractère idéologique et stéréotypé, issu de la rhétorique de leur temps bien plus que de l'époque qu'ils cherchaient à représenter (Bann, 1984). Ce caractère rhétorique de la plupart des muséalisations des

maisons des illustres érigées en monuments nationaux est également souligné par Martina Lerda dans son article sur les maisons-musées ouvertes en Italie dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Elizabeth Emery également, dans son essai consacré à la maison de George Sand à Nohant, traite des valeurs symboliques dont chaque entreprise de transformation de la maison en musée est porteuse, tout en soulignant le rôle d'autres facteurs que ceux déjà énumérés. D'abord, l'importance des textes d'écrivains consacrés à l'exaltation des maisons comme lieu littéraire (à une époque où de nombreuses maisons muséalisées appartenaient justement à des écrivains, du moins en Europe) ; ensuite, le rôle des visiteurs et de leurs expériences partagées par le biais des canaux de communication du tourisme organisé, bien avant la révolution digitale, et désormais de manière d'autant plus capillaire *via* les réseaux du Web. Enfin, celle que l'auteure définit comme la « tension entre historicité et littérarité propre à la maison d'écrivain », à savoir l'écart entre les espaces de la vie quotidienne reconstitués et l'imaginaire littéraire suggéré par la figure du propriétaire de la maison en tant qu'auteur. Un écart d'autant plus manifeste dans le cas des rares femmes écrivaines, dont les parcours biographiques tendent souvent à être réinterprétés selon les stéréotypes courants relatifs à la subordination féminine (Young, 2002 ; Planté, 2015). Cet aspect devient évident lorsqu'on compare les aménagements de la maison de George Sand à Nohant et ceux réalisés seulement quelques dizaines d'années auparavant dans les maisons-musées d'écrivains et d'hommes d'État de sexe masculin tels que Corneille (1878), Balzac (1910) ou Georges Clemenceau (1931). Dans la première, nous trouvons des boudoirs et des pièces affectées aux travaux domestiques et aux passe-temps féminins, dans les seconds – étudiés ici respectivement par Marie-Clémence Régner, Yves Gagneux et Ariane Lemieux –, des bureaux, des cabinets de travail et des bibliothèques.

Par rapport aux cas précédents, celui des trois maisons-musées de Pablo Neruda au Chili – développé dans l'article de Rayén Condeza et Andrea Villena – est assez exceptionnel. En effet, nous avons ici affaire à trois maisons qui ont été simultanément aménagées en espaces de création poétique

par le propriétaire de son vivant, rappelant de ce point de vue la villa de Walpole à Strawberry Hill. À la différence de cette dernière, cependant, l'ouverture au public succède dans ce cas à l'événement traumatisant des dégradations violentes perpétrées par les milices de Pinochet, qui ravagèrent deux des trois habitations de Neruda au lendemain du coup d'État. Elles devinrent ainsi l'un des symboles de la lutte contre la dictature, dès la veillée funèbre organisée par la veuve de Neruda à la Chascona, tout juste vandalisée. Après la fin de la dictature, la muséalisation des maisons suit un itinéraire double : d'un côté, la longue et complexe œuvre d'inventaire de l'ensemble très diversifié d'objets que Neruda avait réunis dans ses maisons ; de l'autre, l'organisation d'une série de dispositifs et d'opérateurs professionnels spécifiquement destinés à la gestion et à la valorisation des maisons-musées, qui se sont développés pour accueillir une forte affluence de visiteurs – environ 300 000 chaque année. Il est encore tôt pour dire si la maison-musée d'Ismail Kadaré, tout récemment inaugurée à Tirana et présentée ici par Kurt W. Forster et Elisabetta Terragni (auteure du projet muséographique), connaîtra un succès comparable. Il est néanmoins certain que l'opération s'appuie sur des présupposés analogues : la célébration de la force libératrice de la littérature comme antidote à l'oppression des dictatures.

Alors que les articles passés en revue jusqu'ici ont en commun le fait de traiter majoritairement des maisons d'écrivains, d'autres articles dans les pages qui suivent relèvent d'une typologie différente de maison-musée qui évoque le lieu de vie et de travail d'un artiste : l'atelier. Ceci vaut pour les études consacrées par Bénédicte Garnier à la « maison-sculpture » de Rodin, à Meudon, et par Léa Jaurégui aux ateliers d'Antoine Bourdelle, dont les itinéraires de conversion en musée suivent des parcours presque parallèles : commencés respectivement en 1917 et en 1929, au lendemain de la mort des deux artistes, il se termineront à un peu plus d'un an d'écart, entre 1948 et 1949. Les ateliers-musées portugais, peu connus à l'échelle internationale, sont en revanche au cœur du travail de Laura Castro qui, en se fondant sur l'étude comparée d'une série de paramètres – la décision de muséaliser, l'objet de la muséalisation, la manière

de transmettre la mémoire de l'artiste –, souligne la grande hétérogénéité de ses cas d'étude, caractérisés par un éventail illimité de « conditionnements et de possibilités » ; ce même aspect est également souligné par Soledad Pérez Mateo dans son aperçu des maisons-musées espagnoles. La difficulté de réduire à des catégories uniformes la multitude des ateliers muséalisés au siècle dernier au Portugal est encore plus évidente lorsqu'on se confronte à une catégorie sans doute destinée à croître dans un avenir proche : celle du musée consacré aux espaces de travail d'artistes contemporains, profondément transformés par les pratiques « post-studio » qui les ont à la fois dématérialisés et nomadisés (Bell, 2013). À tel point que l'auteure en vient à se demander jusqu'où un « modèle daté » comme celui de l'atelier-musée peut survivre aux « temps de l'art post-médium ». C'est une question à laquelle nous ne saurions répondre ici, mais qui ne manque pas de faire réfléchir lorsqu'on considère deux opérations à certains égards antithétiques comme l'ouverture au public du château-musée de Villevêque, « écrin » de la collection d'art ancien de Daniel Duclaux, étudié par Delphine Galloy, et la rénovation en cours du Palazzo Butera à Palerme, en vue de sa transformation en un très original « musée de recherche » à l'initiative des deux collectionneurs d'exception Massimo et Francesca Valsecchi, interviewés ici par Monica Preti.

D'un tout autre point de vue, la formule adoptée dans la réaffectation de la Ferme Courbet, à Flagey, qui est examinée dans l'article de Noël Barbe et Jean-Christophe Sevin, n'est pas moins innovante. En effet, les liens de Courbet avec la maison qui lui doit son nom sont ténus. De plus, celle-ci ne relève que partiellement de la catégorie des maisons-musées au sens strict : bien qu'ouverte au public et lieu d'expositions temporaires, elle associe à ses fonctions muséales une activité prépondérante d'hébergement sous la forme de chambres d'hôtes et d'un café-restaurant. Pour autant, l'approche anthropologique des auteurs est d'un grand intérêt : leur étude porte sur les rapports entre la Ferme et son territoire environnant, qui ne peuvent se mesurer uniquement en termes de flux touristiques. Les visiteurs de la Ferme ne sont qu'en moindre partie des locaux, mais la volonté des habitants de Flagey – impliqués sur le plan affectif par le projet

dont ils percevaient les retombées sur leur propre vécu – a joué un rôle déterminant dans la caractérisation de la Ferme et dans la préservation de quelques traces de l'identité locale : ainsi dans la grange destinée à évoquer la vie agricole et dans la « chambre de Courbet » conservée comme telle, même dans sa destination de chambre d'hôtes.

L'histoire des maisons-musées au cours des deux derniers siècles nous offre ainsi un panorama très diversifié. Les différentes époques de fondation et les processus spécifiques de muséalisation, l'identité des personnes et des organismes impliqués, l'activité, les inclinaisons et jusqu'au sexe même des personnages commémorés, autant que le hiatus temporel qui les sépare de l'ouverture de leur maison au public, pour ne pas dire les caractères architecturaux et la position géographique de celle-ci, ses destinations d'usage successives, l'existence ou l'absence de vestiges et de mobiliers d'origine, quand il ne s'agit pas d'une véritable collection, représentent autant de variables qui rendent la notion de maison ou d'atelier-musée tout à fait hétérogène. Et pourtant, au-delà des nombreuses différences, les articles réunis dans ce numéro gravitent tous autour de traits récurrents qui subsistent à travers la diversité des approches et des perspectives de chacun de leurs auteurs.

Un premier facteur récurrent est celui que l'on pourrait définir comme le caractère « évocateur » des aménagements typiquement mis en œuvre dans les maisons-musées. De ce point de vue, il semble y avoir un commun dénominateur qui relie les *period rooms* (restitution ou reconstitution d'un décor intérieur illustrant une période donnée) du XIX^e siècle à l'aménagement du parc du Musée Rodin de Meudon, la patiente reconstitution de la maison de Pablo Neruda à Santiago de la fin du siècle dernier aux installations multimédias nouvellement intégrées dans la maison Kadaré de Tirana. Toutes ces entreprises s'apparentent par le souci de reproduire non seulement des espaces de vie et de travail, mais aussi et surtout une atmosphère suggestive qui éveille chez les visiteurs des émotions lui permettant d'entrer dans la sphère intime du lieu et de ses habitants (Bann, 1990 : 127-147 ; Bodenstein, 2011). En d'autres mots, les conservateurs des maisons-musées de ces deux derniers siècles semblent avoir cherché à construire

des aménagements fondés sur la charge émotionnelle ou empathique des accrochages conçus comme des assemblages de *memorabilia* : vestiges, reliques, objets porteurs de sens (ou sémiophores, comme dirait Pomian¹⁰), présentés pour permettre aux visiteurs de dépasser les distances – à la fois historiques et existentielles – entre leur dimension personnelle et la dimension commémorée dans le musée (Davallon, 1991; Poulot, 2006 ; Heinich, 2013 ; Boudard, 2015).

Certes, à l'ère de la globalisation, ce pouvoir d'évocation semble s'être considérablement affaibli, à la suite de la métamorphose qui a profondément transformé les horizons culturels des publics des musées ces dernières décennies. Comme l'observe Yves Gagneux dans son article sur la maison de Balzac, l'idée de la maison-musée comme lieu de pèlerinage laïque, qui avait inspiré de nombreuses muséalisations mises en œuvre au lendemain de la Révolution française, semble aujourd'hui s'être en grande partie vidée de sens (Ryan & Vagnone, 2015). D'où l'exigence, perçue par bon nombre de conservateurs, d'actualiser les muséographies traditionnelles en misant sur les nouvelles technologies, afin de nourrir – *via* des installations multimédias, des audioguides, des applications pour smartphones et tablettes, etc. – des expériences de visite plus immersives que dans le passé, susceptibles de fonder sur des bases nouvelles et plus efficaces leurs rapports au public (pour ne citer que deux exemples parmi de nombreux autres : la maison d'Anne Frank à Amsterdam et la maison de Leopardi à Recanati¹¹). Il s'agit d'une tendance impliquant plus généralement de nombreux musées littéraires ouverts récemment ou rénovés dans plusieurs pays européens, ayant largement recours aux nouvelles technologies. Parmi les exemples qui nous semblent les plus significatifs, nous pouvons mentionner le Dutch Literature Museum de La Haye¹² ou le MoLI de Dublin, ouvert en septembre 2019¹³ ;

10. Krzysztof Pomian, « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », in Jean-Pierre Rioux & Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1996, p. 73-100.

11. Pour la maison d'Anne Frank : <https://www.annefrank.org/en/> ; pour le musée de la Casa Leopardi : <https://www.giacomoleopardi.it/il-museo-2/>.

12. <https://literatuurmuseum.nl/>

13. <https://moli.ie/>

ou bien encore, les espaces muséaux aménagés depuis peu dans le cadre de bibliothèques, comme le Literaturmuseum de l'Österreichische Nationalbibliothek¹⁴ ou les Spazi900 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Rome¹⁵.

Un élément, cependant, fait que les maisons-musées se distinguent nettement des derniers exemples auxquels elles semblent par certains aspects s'apparenter : leur lien – comme le nom l'indique – à une maison, ou à un atelier, dans tous les cas à un édifice reconnaissable en tant que tel, dans sa qualité physique, définie par une conformation architecturale spécifique et un emplacement précis dans le territoire. Qu'il s'agisse d'une villa de campagne ou d'un appartement en ville, d'un château ou d'une ferme, d'un lieu de travail ou d'un simple mémorial, cet ancrage à un bâtiment donné, identifié du point de vue architectural et géographique, comporte une série de conditionnements qui influent sur les choix muséographiques, indépendamment de tout expédient technologique. Parmi ceux-ci, deux conditionnements nous semblent mériter tout particulièrement d'être remarqués : premièrement, comme de nombreux auteurs qui ont contribué à ce numéro l'ont observé, le rapport identitaire que beaucoup de maisons-musées entretiennent avec leur environnement local dont elles tendent souvent à se revendiquer comme l'expression authentique. Cet aspect se perçoit derrière de nombreuses muséalisations du XIX^e siècle, animées – avant et par-delà toute rhétorique nationaliste – par la volonté d'exalter les rapports privilégiés que les grands hommes entretenaient avec leur lieu d'origine ou d'élection. Au point qu'il arrive souvent que les maisons des illustres deviennent l'étendard de « petites patries » en lutte pour la défense de leurs raisons particulières contre celles de la Nation : le contexte italien en offre d'innombrables exemples dans la période post-unitaire (Irace, 2003 ; Pavoni, 2003 ; Preti, 2016) ; mais c'est aussi le cas en France, comme le rappelle Marie-Clémence Régner dans son article sur la maison de Corneille à Petit-Couronne. Bien qu'aujourd'hui les identités locales tendent à se représenter à partir de références qui ne sont pas inspirées par

14. <https://www.onb.ac.at/museen/literaturmuseum>

15. <http://www.bncrm.beniculturali.it/it/881/spazi900>

le passé, ce n'est probablement pas un hasard si les maisons-musées continuent souvent d'être considérées comme des lieux-pivots des circuits touristiques régionaux, en tant qu'expression de paysages culturels fortement enracinés dans le territoire : ainsi, pour ne citer que deux exemples, le Pays de George Sand en Berry¹⁶ et le Pays de Courbet, pays d'artiste¹⁷, abordés dans l'article d'Elizabeth Emery et celui de Noël Barbe et Jean-Christophe Sevin.

Un autre conditionnement dérive du rapport constitutif de la maison-musée au contenant architectural qui la façonne, à savoir la connotation domestique qui donne aux espaces jalonnant le parcours muséal leur empreinte la plus caractéristique. Au-delà des configurations architecturales diverses ou des réaffectations muséographiques variées, nous rencontrons ici un des traits distinctifs, si ce n'est la véritable raison d'être, de la maison-musée : l'exhibition de la sphère privée, intime, familiale de l'illustre que l'on commémore (Emery, 2015 ; Hendrix, 2015 ; Young, 2017). De ce point de vue, nous pouvons considérer les maisons-musées comme une des projections les plus typiques du culte bourgeois de la famille et du foyer domestique, réinterprété à la lumière du mythe du grand homme et cristallisé entre les murs de sa demeure, médiatisée comme haut lieu du patrimoine national (Perrot, 1999 ; Muthesius, 2008). De là la tension entre deux pôles autour desquels gravitent tous les projets muséographiques analysés dans ce numéro : d'une part l'exaltation de l'illustre comme individu exceptionnel, à travers l'évocation de ses œuvres et de l'imaginaire qu'elles suscitent ; d'autre part la chronique de sa vie quotidienne, le compte rendu de ses relations familiales, les descriptions des coutumes étendues à l'ensemble des habitants de la maison, le conjoint, les enfants, les proches, les domestiques, etc. Cette tension se décline différemment dans chaque cas, mais semble en partie traverser toute l'histoire des maisons-musées. Dans les deux siècles passés, elle exprimait les frottements entre la sphère privée de l'intimité bourgeoise et la rhétorique publique du héros national, les faisant se rencontrer et dialoguer. Aujourd'hui,

16. <https://www.pays-george-sand.fr/fr/>

17. <http://www.destinationlouelison.com/visiter/pays-de-courbet-pays-d-artiste-ormans-vallees-de-la-loue-et-du-lison.html>

dépassant ces discours, de nouvelles potentialités, de nouvelles perspectives culturelles semblent émerger à l'horizon des maisons-musées. En tout cas, sous ces auspices se fonde l'une des créations muséales les plus culturellement engagées et remportant un grand succès dans le panorama européen de ces dernières années : le Musée de l'innocence, conçu par Orhan Pamuk avec l'intention affichée d'indiquer une alternative aux musées nationaux construits pour incarner la grandeur des États-nations (Lombardi & Rossi, 2018) : « L'avenir des musées est dans nos maisons¹⁸. »

Traduit de l'italien par Grazia Rapacciuolo

Bibliographie

Bann (Stephen). 1984. *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. New York : Cambridge University Press.

Bann (Stephen). 1990. *The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past*. Manchester : Manchester University Press.

Beaulieu (Rebekah). 2017. *Financial Fundamentals for Historic House Museums*. Lanham (MD) : Rowman & Littlefield Publishers.

Bell (Kirsty). 2013. *The Artist's House. From Workplace to Artwork*. Berlin : Sternberg Press.

Bodenstein (Felicity). 2011. « The emotional museum. Thoughts on the “secular relics” of nineteenth-century history museums in Paris and their posterity ». *Conserveries mémorielles* [en ligne], 9 : <http://journals.openedition.org/cm/834> [consulté le 20 novembre 2019].

Bonnet (Jean-Claude). 1998. *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Paris : Fayard.

Bonniot-Mirloup (Aurore). 2016. « Tourisme et maisons d'écrivain, entre lieux et lettres ». *Via, Tourism Review* [en ligne], 9 : <http://journals.openedition.org/viatourism/795> [consulté le 20 novembre 2019].

Bonniot-Mirloup (Aurore) & Blasquet (Hélène). 2016. « De l'œuvre aux lieux : la maison d'écrivain pour passerelle (France) ». *Territoire en mouvement, revue de géographie et d'aménagement* [en ligne], 31 : <http://tem.revues.org/3722> ; DOI : 10.4000/tem.3722 [consulté le 20 novembre 2019].

18. Orhan Pamuk, « Modeste manifeste pour les musées » (reproduit au rez-de-chaussée du Musée de l'innocence).

Boudart (Laurence). 2015. « L'empathie : une modalité de l'expérience muséale de la littérature ». *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* [en ligne], 16, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire » / sous la direction de Marie-Clémence Régnier, p. 61-77 : <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/918> [consulté le 20 novembre 2019].

Bouwers (Eveline G.). 2012. *Public Pantheons in Revolutionary Europe. Comparing Cultures of Remembrance, c. 1790-1840*. Houndmills, Basingstoke : Palgrave Macmillan.

Butcher-Young (Sherry). 1996. *Historic House Museums: A Practical Handbook for Their Care, Preservation, and Management*. Oxford : Oxford University Press.

Choay (Françoise). 1992. *L'Allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil.

Costa (Sandra), Poulot (Dominique) & Volait (Mercedes). *The Period Rooms. Allestimenti Storici tra Arte, Collezionismo e Museologia*. Bologne : Bononia University Press.

Davallon (Jean). 1991. « Produire les hauts lieux du patrimoine », p. 85-102, in *Des hauts-lieux : La construction sociale de l'exemplarité* / sous la direction d'André Micoud. Paris : Éditions du CNRS.

Davallon (Jean). 2006. *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermes Science-Lavoisier.

Davallon (Jean). 2014. « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions ». Conférence d'ouverture du colloque « Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva », Lisbonne, novembre 2014. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906/document> [consulté le 20 novembre 2019].

Davallon (Jean). 2015. « Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation », in *Mémoire et nouveaux patrimoines* [en ligne] / sous la direction de Cécile Tardy et Vera Dodebei, Marseille, OpenEdition Press : <https://books.openedition.org/oep/444> [consulté le 20 novembre 2019].

De Poli (Aldo), Piccinelli (Marco) & Poggi (Nicola) (dir.). 2006. *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*. Milan : Lybra Immagine.

Duperray (Ève). 1997. *L'Or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du XX^e siècle : Histoire du pétrarquisme en France*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Emery (Elizabeth). 2015. *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*. Trad. de l'anglais de Jean Kempf et Christine Kiehl. Chambéry : Université de Savoie Mont-Blanc [éd. originale : 2012].

Gachtgens (Thomas W.) & Wedekind (Gregor) (dir.). 2009. *Le Culte des*

grands hommes, 1750-1850. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Gribenski (Jean), Meyer (Véronique) & Vernois (Solange) (dir.). 2007. *La Maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e-XX^e siècle)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Guglielmetti (Anita), Mina (Gianna A.) & Wuhrmann (Sylvie) (dir.). 2011. *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo. Atti del convegno annuale dell'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte (ASSA), 9-11 ottobre 2009*. Ligornetto : Museo Vincenzo Vela.

Harris (Donna Ann). 2007. *New Solutions for House Museums: Ensuring the Long-Term Preservation of America's Historic Houses*. Lanham (MD) : AltaMira Press (American Association for State and Local History).

Heinich (Nathalie). 2009. *La Fabrique du patrimoine*. « De la cathédrale à la petite cuillère ». Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

Heinich (Nathalie). 2013. « Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales », p. 195-210 in *Émotions patrimoniales* / sous la direction de Daniel Fabre. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France, 27).

Hendrix (Harald). 2008a. *Writers' Houses and the Making of Memory*. New York, Londres : Routledge.

Hendrix (Harald). 2008b. « The early modern invention of literary tourism: Petrarch's houses in France and Italy », p. 15-30 in *Writers' Houses and the Making of Memory* / sous la direction de Harald Hendrix. New York, Londres : Routledge.

Hendrix (Harald). 2015. « Literary heritage sites across Europe: a tour d'horizon ». *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* [en ligne], 16, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire » / sous la direction de Marie-Clémence Régnier, p. 23-38 : <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/909> [consulté le 20 novembre 2019].

Hüttinger (Eduard) (dir.). 1992. *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*. Introduction de Salvatore Settis. Turin : Bollati Boringhieri.

Irace (Erminia). 2003. *Itale glorie*. Bologne : Il Mulino.

Leerssen (Joep) & Rigney (Ann) (dir.). 2014. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe: Nation-Building and Centenary Fever*. Houndmills, Basingstoke : Palgrave Macmillan.

Lilti (Antoine). 2014. *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*. Paris : Fayard.

Lombardi (Laura) & Rossi (Massimiliano) (dir.). 2018. *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*. Monza : Johan & Levi.

Lousada (Maria Alexandre) & Ambrósio (Vitor) (dir.). 2017. *Literatura, viagens e turismo cultural no Brasil, em França e em Portugal*. Lisbonne : Universidade de Lisboa.

Montpetit (Raymond). 1996. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». *Publics et Musées*, 9, « Les dioramas » / sous la direction de Bernard Schiele, p. 55-103.

Muthesius (Stefan). 2008. *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*. Londres : Thames & Hudson.

Pavoni (Rosanna) (dir.). 2003. *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities: Acts of the Third Annual DEMHIST Conference, Amsterdam, 14-16 October 2002*. Amsterdam : Buijten en Schipperheijn [for] Demhist.

Perrot (Michelle) (dir.). 1999. *Histoire de la vie privée*. T. 4 *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Seuil.

Planté (Christine). 2015. *La Petite Sœur de Balzac*. Lyon : Presse universitaire de Lyon.

Poulot (Dominique) (dir.). 2006. *Culture & Musées*, 8, « Défendre le patrimoine, cultiver l'émotion ».

Poulot (Dominique). 2016. « Asmodée au musée : exposer les décors de l'intimité », p. 23-27 in *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia* / sous la direction de Sandra Costa, Dominique Poulot & Mercedes Volait. Bologne : Bononia University Press.

Preti (Monica). 2016. « La lacrima di Alfieri. Ariosto e i patrioti », p. 119-134 in *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti* / sous la direction de Marina Cogotti, Vincenzo Farinella & Monica Preti. Milan : Officina Libraria.

Quinteiro (Silvia) & Baleiro (Rita) (dir.). 2014. *Lit&Tour. Ensaios sobre literatura e turismo*. Ribeiro : Edições Húmus.

Ryan (Deborah) & Vagnone (Frank). 2015. *An Anarchist Guide to Historic Rooms and House Museums*. Walnut Creek (CA) : Left Coast Press Inc.

Saurier (Delphine). 2013. *La Fabrique des illustres. Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire*. Paris : Éditions Non Standard (SIC : Recherches en sciences de l'information et de la communication).

Tacke (Andreas), Schauerte (Thomas) & Brenner (Danica) (dir.). 2018. *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*. Petersberg : Michael Imhof.

Trapp (Joseph Burney). 2006. « Petrarchan places. An essay in the iconography of commemoration ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 69, p. 1-50.

Watson (Nicolas J.) (dir.). 2009. *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*. Houndmills, Basingstoke : Palgrave Macmillan.

West (Patricia). 1999. *Domesticating History: The Political Origins of America's House Museums*. Washington : Smithsonian Institution Press.

Young (Linda). 2002. « A woman's place is in the house... museum: interpreting women's histories in house museums ». *Open Museum Journal*, 5, « Interpreting historic house museums », p. 1-24. En ligne : <http://amol.org.au/craft/omjournal/volume5/young.pdf> [consulté le 20 novembre 2019].

Young (Linda). 2007. « Is there a museum in the house? Historic houses as a species of museum ». *Museum Management and Curatorship*, 22(1), p. 59-77. En ligne : <https://doi.org/10.1080/09647770701264952> [consulté le 20 novembre 2019].

Young (Linda). 2017. *Historic House Museums in the US and the UK: A History*. New York : Rowman & Littlefield Publishers.

Auteurs

Marco Folin, École polytechnique de l'Université de Gênes

Marco Folin est professeur à l'École polytechnique de Gênes, où il enseigne l'histoire de l'architecture. Il a été professeur invité à la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme à Aix-en-Provence (2009) et à l'École des hautes études en sciences sociales de Marseille (2014). Il a été également directeur d'études associé à la Maison des sciences de l'homme à Paris (2016) et *Smithsonian Fellow* auprès de la Dibner Library de Washington (2018).

Ses recherches portent sur l'histoire urbaine des villes italiennes dans l'ancien régime ; l'imaginaire architectural dans la culture européenne à l'époque moderne ; les relations entre les arts et la politique dans les cours de la Renaissance. Parmi ses publications les plus récentes : « Se repérer dans l'espace urbain » (dir., avec Brigitte Marin), numéro thématique de la revue *Histoire urbaine*, n°53, 2018 ; *Entre idéal et matériel. Espace, territoire et légitimation du pouvoir* (dir., avec Patrick Boucheron et Jean-Philippe Genet), Paris, Éd. de la Sorbonne, 2018 ; *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in Italian Quattrocento* (dir., avec Silvia Beltramo et Flavia Cantatore), Brill, Leyde, 2016 ; *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art* (dir., avec Monica Preti), Leyde, Brill, 2015 ; *I grandi cantieri del rinnovamento urbano. Esperienze italiane ed europee a confronto* (dir., avec Patrick Boucheron), Rome, École française de Rome, 2011.

Courriel : mafolin@libero.it

Monica Preti, Musée du Louvre

Monica Preti est historienne de l'art, docteure en histoire et civilisation de l'Institut universitaire européen. Ancienne pensionnaire scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA, Paris), elle est, depuis 2006, responsable de la programmation en histoire de l'art et archéologie à l'auditorium du Louvre. Ses recherches portent principalement sur la culture visuelle dans l'Europe moderne, en particulier sur les rapports entre art et littérature au XVI^e siècle et sur l'histoire du goût, des collections et des musées aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Elle a publié : *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé* (avec Michel Jeanneret), 2009 ; *L'Arioste et les arts* (dir., avec Michel Paoli), 2012 ; *Ferdinando Marescalchi (1754-1816): un collezionista italiano nella Parigi napoleonica*, 2005 ; *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century* (dir., avec Guillaume Faroult et Christoph M. Vogtherr), 2014 ; « Berenson et la France », numéro spécial de la revue *Memofonte*, n°14, 2015. Dernièrement, elle a écrit avec Marco Folin, *Da Gerusalemme a Pechino. Sul Saggio di architettura storica di J. B. Fischer von Erlach*,

2019. Elle a été également commissaire d'expositions, notamment pour : *Les Villes détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle* (Paris, INHA, 13 novembre 2015 - 21 janvier 2016) et *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti* (Tivoli, Villa d'Este, 15 juin - 30 octobre 2016).

Courriel : monica.hamard@wanadoo.fr

Les guides de maisons d'écrivains et d'artistes : les débuts (1780-1840)

Harald Hendrix

Université d'Utrecht

Si les maisons de personnages illustres, notamment celles d'écrivains et d'artistes, ont fait l'objet de visites au moins depuis le début de l'époque moderne, quand le voyage a commencé à se transformer en pratique touristique, elles n'évoluent vers des structures muséales qu'au tournant du XVIII^e siècle, lorsqu'une culture romantique leur attribue une aura toute particulière, où la fascination exercée par le génie se conjugue aux sentiments patriotiques et aux intérêts historiques (Guichard *et al.*, 2009 ; Hendrix, 2009 ; Nora, 1997). Elles intègrent alors le répertoire des guides qui, à partir des années 1830, sont conçus pour l'industrie naissante du tourisme organisé, tels les manuels pour voyageurs publiés par John Murray. Dès les premiers volumes consacrés au nord et au centre de l'Italie, ces derniers manifestent un intérêt pour ces lieux en recommandant la fréquentation non seulement d'ateliers d'artistes vivants, où il est possible d'acquérir des œuvres d'art, mais aussi de résidences historiques conservant le souvenir des grands noms de la littérature et des arts visuels¹ (Murray, 1842, 1843). Ces guides sont le reflet

1. La partie consacrée à Rome, fruit d'un voyage d'étude en 1837-1838 (Murray,

d'un usage solidement établi depuis plusieurs décennies et désormais fort répandu, qu'illustrent, par exemple, des récits de voyage à grand succès rédigés à l'époque, dont les *Voyages historiques et littéraires en Italie* pendant les années 1826-1828 de Valéry (Valéry, 1831-1835) et le poème *Childe Harold's Pilgrimage* de lord Byron².

Des témoignages encore plus tangibles de cette pratique peuvent être trouvés parmi les opuscules décrivant certaines de ces maisons, imprimés à l'usage des visiteurs. En nous fondant sur l'étude d'un choix de ces livrets-guides, publiés entre 1770 et 1840, nous proposons, dans cet article, de suivre de près la transformation des pratiques muséales qui, durant ces années, commencent à se développer dans les maisons des illustres. Ces guides permettent en effet, non seulement de documenter l'importance et la signification culturelle du phénomène de la visite des maisons de personnages illustres dans la plupart des pays européens, mais offrent aussi, précisément en leur qualité de guide spécifique bien qu'encore rudimentaire, des informations précieuses sur l'aménagement proto-muséal de ces lieux. Ainsi, l'habitation de Pétrarque à Arquà, près de Padoue, qui avait déjà une fonction commémorative depuis au moins 250 ans, fait l'objet à partir de 1790 de diverses tentatives pour fixer sa mémoire sur le papier à l'intention des visiteurs³ (Hendrix, 2008). Dans d'autre cas, ces opuscules accompagnent la création *ex novo* de réalités semi-muséales qui deviennent aussitôt la destination d'une foule de curieux, comme c'est le cas pour la villa érigée par

1843 : iii-iv), comprend une section sur les « ateliers d'artistes » (*ibid.* : 457-459) et une autre sur les « maisons historiques », tels les logis (supposés) de Raphaël, du Bernin, de Zuccari, de Poussin et d'autres. Il convient toutefois de souligner que ceux-ci ne sont pas muséalisés à l'époque, et que leur intérieur n'est donc pas accessible aux visiteurs, à de rares exceptions près, dont le domicile de l'Arioste à Ferrare.

2. L'itinéraire évoqué au livre IV du poème de Byron, publié en 1818, renvoie au voyage de l'auteur en Italie au printemps 1817. La présentation des lieux liés aux hommes illustres mentionnés par Byron aura un impact crucial sur la rédaction des guides touristiques publiés dès 1836 par John Murray, sur lesquels on pourra consulter Schaff, 2009.

3. La maison d'Arquà a été décrite de façon détaillée dès le milieu du XVII^e siècle (voir Tomasini, 1650 : 116-130, chap. xix, « Arquadae collis vicus et Petrarchae domicilium »). En raison de son caractère exceptionnel et isolé, ce témoignage du phénomène des visites de demeures muséalisées d'hommes illustres sort du cadre de cet essai.

l'écrivain et collectionneur Horace Walpole à Twickenham au cours des trois décennies qui ont suivi l'achat de la propriété en 1747. C'est à elle qu'est consacré le plus ancien des guides considérés dans cet article, le célèbre *Description of the Villa of Mr. Horace Walpole [...] at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, &c*, rédigé dès 1774 par son propriétaire en personne et publié à ses frais dix ans plus tard⁴ (Walpole, 1784).

Strawberry Hill

Aussi éclectique et hybride que la résidence d'été à laquelle elle se réfère (figure 1), la *Description* de Walpole, qui est le fruit d'une circonstance fortuite (la nécessité de faire face à la vive curiosité des touristes à son égard), devient à la fois son catalogue et sa célébration. Elle témoigne de l'évolution d'un projet né d'une initiative créative éminemment personnelle, inspirée par les prédilections non conventionnelles d'un esprit dont l'imagination littéraire détermine aussi certains choix stylistiques en matière d'architecture⁵. Le lieu se transforme peu à peu en site touristique qui, en raison de l'intérêt aussi enthousiaste qu'immédiat du public, requiert des explications voire des justifications, ainsi qu'un guide pratique facilitant la visite⁶. Ce texte à l'origine simplement

4. La première version du guide, écrite par Walpole en 1774, n'a été tirée qu'à cent exemplaires destinés à un usage privé. La version révisée par le propriétaire en 1784, tirée à 200 exemplaires, dont 80 pour son propre usage, a été réimprimée à titre posthume dans Walpole, 1798 : 393-515 ; cf. Chalcraft & Viscardi, 2007.

5. Walpole lui-même affirme : « Je ne veux pas défendre par des arguments une petite maison capricieuse. Elle a été construite pour plaire à mes goûts et, dans une certaine mesure, pour réaliser mes propres visions. J'ai décrit son contenu : pourrais-je décrire la scène gaie mais tranquille où elle se trouve, et ajouter la beauté du paysage à la distribution romantique de la résidence, cela susciterait des sensations plus agréables qu'une liste aride de curiosités ne peut exciter : au moins, la description mettrait de bonne humeur ceux qui pourraient être disposés à condamner cette construction fantastique, et à la considérer comme une habitation tout à fait appropriée de l'auteur du *Château d'Otrante*, car c'est bien le scénario qui l'a inspiré » (Walpole, 1784 : 398, trad. de Monica Preti).

6. La visite de la villa était également encadrée par un règlement spécifique établi par Walpole en personne, sur lequel on consultera Chalcraft & Viscardi, 2007 : 18-20.



Figure 1. Paul Sandby, *La Villa de Strawberry Hill*, vers 1769, aquarelle, 13,6 x 19,0 cm, Lewis Walpole Library, Yale University. © Domaine public.

destiné à offrir des points de repère aux personnes chargées d'accompagner les visiteurs devient presque un manuel, avec sa centaine de pages, ses digressions sur l'histoire de la maison et son appareil de 26 illustrations⁷. Walpole le voit même comme une invitation à pousser plus loin encore son collectionnisme excentrique dans une direction ayant pour but de préserver de la dispersion, voire de la destruction, les éléments gothiques qui lui sont chers, en les intégrant à la description de sa propre demeure⁸.

Ce catalogue raisonné d'une collection privée a donc une finalité ouvertement muséale en termes de collecte, de conservation, d'identification et de présentation au public de divers matériaux. Mais au-delà des objectifs déclarés par son auteur, la *Description* se présente avant tout comme guide systématique de la villa ; son principal intérêt consiste à fournir les outils à la compréhension de l'organisation muséale conçue et réalisée par le maître de maison pour ses invités.

7. Dans la préface, Walpole écrit : « Cependant, il n'est pas destiné à la vente publique, et était, à l'origine, uniquement destiné à aider ceux qui devaient visiter les lieux » (Walpole, 1784 : 395, trad. de Monica Preti).

8. « Il remplit un autre objectif : celui de présenter des motifs d'architecture gothique, collectés d'après des modèles dans des cathédrales et chapelles funéraires, en montrant comment ils peuvent être appliqués aux cheminées, plafonds, fenêtres, balustrades, loggias, etc. La désaffection générale envers l'architecture gothique, les destructions et les altérations si fréquentes dans les églises, donnent aux gravures l'opportunité d'être les seuls dépositaires de ce style » (*ibid.*, trad. de Monica Preti).

Ces instructions détaillées se sont aussi révélées précieuses lors de la récente réfection du bâtiment (2003-2010), qui a permis de restaurer l'agencement souhaité par Walpole, tel qu'il se présentait à la fin du XVIII^e siècle – sans cependant la collection du propriétaire, dispersée après sa mort⁹.

La structure même de la *Description* met en évidence sa visée pratique : cet itinéraire proposé au visiteur lui indique en effet les directions à prendre et lui explique les éléments qui frappent successivement son regard :

« Entrant par le grand portail nord, le premier objet que l'on aperçoit est un petit oratoire entouré d'une grille en fer [...]. Sur la droite se trouve un jardinet, appelé le jardin de l'Abbé, séparé par une niche ouverte provenant du tombeau de Roger Niger, évêque de Londres, dans le vieux Saint-Paul. En tournant à gauche, près d'un petit cloître, se trouve l'entrée de la maison [...]. La porte est surmontée de trois boucliers de Walpole, Shorter et Robfart. L'on accède d'abord à une petite salle sombre pavée de tuiles hexagonales et éclairée par deux étroites fenêtres à vitraux peints, représentant saint Jean et saint François. Les murs de cette salle ainsi que des escaliers qui s'y trouvent sont recouverts de papier gothique Tudor, provenant de l'édicule du tombeau du prince Arthur dans la cathédrale de Worcester » (Walpole, 1784 : 400, trad. de Monica Preti).

Bien que le point de vue du visiteur oriente le récit, le parcours proposé, les objets illustrés et les commentaires fournis trahissent la volonté de contrôle étroit et permanent de l'auteur, qui présente son interprétation personnelle de ce que l'on est autorisé à voir. À ce titre, le texte reflète la réalité de nombreuses visites guidées bien encadrées et menées soit par le propriétaire – dans le cas d'illustres invités ou d'amis, qui ont droit au circuit complet – soit par sa domestique ; celle-ci, sur présentation d'un billet délivré à cet effet par Walpole (figure 2), accompagne des petits groupes, ne comptant pas plus de quatre personnes, le long d'un parcours restreint et leur dispense les explications illustrées dans la *Description*¹⁰.

Les informations fournies sont en général aussi concises que

9. La collection de Walpole a fait l'objet d'une exposition au Yale Centre for British Art (2009-2010) et au Victoria and Albert Museum de Londres (2010) (cf. Snodin, 2010). Sur la vente de la collection en 1842, cf. *ibid.* : 260-274.

10. Sur la gestion des visites de la villa et les itinéraires proposés et/ou autorisés, cf. Chalcraft & Viscardi, 2007 : 15-21 et 51.

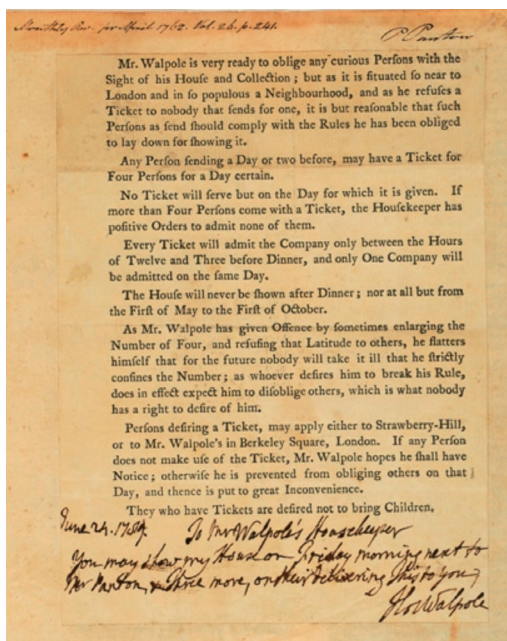


Figure 2. Horace Walpole, *Instructions pour la visite de la villa de Strawberry Hill*, vers 1780, Lewis Walpole Library, Yale University. © Domaine public.

variées, si bien qu'elles semblent conçues en premier lieu pour répondre à la curiosité spontanée du visiteur désireux d'obtenir de brèves indications sur l'origine, la paternité, l'identification et l'interprétation des objets, ainsi que sur leur lien avec le propriétaire. Des énumérations plus détaillées ne manquent cependant pas dans la présentation de certains espaces. Elles constituent même de véritables catalogues de riches ensembles d'objets collectés de manière plus ou moins systématique, parfois numérotés, comme c'est le cas pour la collection de portraits miniatures exposée avec soin dans ce que Walpole appelle une « Tribune » (Walpole, 1784-2010 : 470-493).

La visite à Strawberry Hill est donc avant tout motivée par une curiosité pour cet univers insolite et extravagant à bien des égards, telle une sorte de matérialisation d'un chef-d'œuvre littéraire, dans la lignée du roman très admiré qui y avait été rédigé en 1764, *Le Château d'Otrante* ; comme le roman, ce lieu d'innovation artistique marque très rapidement le goût de

l'époque, donnant naissance à une mode néo-gothique aussi diffuse que durable (McCarthy, 1987). Ainsi, le guide conçu par Walpole constitue non seulement un instrument pratique mais aussi un manifeste destiné à expliquer et à commémorer son entreprise. En tant que tel, il s'inscrit dans une importante tradition d'écrits dédiés par des écrivains humanistes à leur propre foyer, vu comme un site où se matérialise l'idée même de l'art : ces villas suburbaines sont parfois justement définies comme *museum* – lieu retiré consacré au culte des muses –, telle la demeure de Paul Jove sur les bords du lac de Côme, construite vers 1540 et immortalisée par la *Musaei Ioviani Descriptio* insérée dans sa galerie de portraits d'hommes illustres qui en constituait le cœur (Giovio, 1546 : 1v-3v)¹¹.

La maison de Pétrarque

La transformation d'un univers privé en espace muséal dont témoigne le guide de Strawberry Hill, rédigé peu après la construction de la villa, caractérise aussi le domicile de Pétrarque à Arquà. Toutefois, dans ce cas bien plus ancien, elle est le fruit d'une évolution à plusieurs étapes qui, au terme d'une longue phase proto-muséale, ne donne naissance à un aménagement structuré assorti de matériel illustratif que vers la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire à une période proche de celle qui voit naître et fleurir le projet de Walpole. La demeure rustique de Pétrarque, conçue par le poète lui-même comme lieu idéal de rencontre littéraire, devint la destination de pèlerinages littéraires dès 1374, date de sa mort. Elle s'est ensuite muée en lieu de mémoire dédié au poète et à son œuvre en 1547, lorsqu'un programme décoratif élaboré y a été installé pour l'honorer ainsi que pour satisfaire les nombreux visiteurs toujours bien accueillis par ses habitants (Hendrix, 2008).

11. L'existence du *Musaeum Jovianum* est brève, puisqu'il est détruit dès 1615 (cf. Minonzio, 2007 : 77). Un autre exemple de ce type de guide d'empreinte humaniste est le long poème *Hofwijck*, où le poète hollandais Constantijn Huygens décrit sa demeure suburbaine homonyme, toujours visitable de nos jours, conçue comme un micro-univers et érigée entre 1639 et 1642 à Voorburg, près de La Haye (cf. Huygens, 2008).

Ce n'est que plus tard que ce simple lieu de mémoire se métamorphose en véritable musée, lorsque Girolamo Zulian le loue en 1787 dans l'intention explicite de le restaurer et de l'affecter exclusivement aux visites. Le projet muséologique du patricien vénitien prévoyait notamment une initiative ayant pour finalité de discipliner les voyageurs et de mettre fin à une ancienne habitude d'inscrire les noms de ceux qui visitaient la maison sur les murs : la mise en place d'un registre de signatures où les visiteurs étaient en outre invités à écrire un commentaire voire un poème. L'introduction en mai 1788 de ces *Codici di Arquà* – qui recueillent les témoignages des touristes encore de nos jours¹² – contribue largement à encadrer la visite du site et à stimuler la production de publications relatives à cette expérience. En effet, ces registres agrémentés de notes sur la maison-musée ne tardent pas à être publiés : le premier, *Il Codice di Arquà* (1810), contenant une sélection de signatures et de commentaires rédigés entre 1787 et 1810, est suivi en 1827 par une anthologie des signatures lisibles sur les murs, *La Casa ed il sepolcro del Petrarca in Arquà*¹³.

Confirmation supplémentaire de la muséification de la maison d'Arquà dans un contexte de tourisme organisé naissant, on trouve quelques publications qui se proposent, à partir des années 1790, d'apporter au visiteur des éléments utiles – qu'ils soient historiques, curieux ou pratiques. Ainsi, dans son *Petrarca in Arquà*, Giovanni Battista Zabborra présente une « dissertation historico-scientifique » destinée à stimuler l'intérêt de ses contemporains envers ce que l'auteur considère comme l'un des sites les plus évocateurs de la région, corroboré par le choix de Pétrarque d'y résider (Zabborra, 1797). Dans cet ouvrage de près de cent pages, Zabborra, qui s'appuie sur une riche documentation historique recueillie avec soin, ne cache pas que son zèle érudit est nourri par sa passion pour le poète et pour les sites qui conservent son souvenir ; ce qui l'amène à fournir des descriptions détaillées

12. Les originaux se trouvent à Padoue, à la Biblioteca Civica : C. P., Album 1-35. Dans le premier registre, l'éditeur se réfère à des livres de signatures plus anciennes mais perdues, dont il ne demeure aucune trace : *Codice*, 1810 : i-ii.

13. *Ibid.* : x-xii (notes sur l'introduction des registres) et xiii-xvi (notes sur la maison). On trouvera des publications ultérieures de livres de signatures dans Caldani, 1827, et Macola, 1874.

non seulement de sa maison et des différents espaces visitables, mais aussi de sa tombe et des autres lieux du village que la tradition lui associe. Il n'hésite pas à signaler des éléments curieux qui ont d'emblée joué un rôle important dans les pèlerinages littéraires à Arquà, notamment les anecdotes sur la dépouille de la chatte présumée de Pétrarque, exposée dans une des pièces, et fait aussi référence aux mesures de sécurité prises pour éviter certains outrages :

« Avec la maison, la tombe et la fontaine, ainsi que la chatte embaumée, à Arquà, l'on conserve toujours, dans sa demeure favorite, sa chaise, une armoire vermoulue, érodée par le temps et par le génie des étrangers qui, comme il arrive aussi de nos jours, accouraient en grand nombre pour visiter le lieu habité par Pétrarque, et ce marbre froid qui contient sa dépouille mortelle, en voyant dans ces misérables restes de précieux legs de mémoire dont ils retireraient quelques petits morceaux pour les emporter en souvenir. Ces objets auraient déjà été complètement détruits si, ces dernières années, ils n'avaient pas été cloués au mur et protégés par une grille de fer ; l'avidité de posséder des parties du mobilier qui avait servi au grand homme étant devenue trop universelle » (Zabborra, 1797 : XLV-XLVI, trad. de Monica Preti).

La focalisation sur les lieux et les objets attachés à la mémoire de Pétrarque se traduit aussi par l'inclusion d'une série de six gravures représentant la maison et le mobilier présenté comme authentique, la tombe du poète, une source portant son nom, une vue panoramique du cadre naturel de l'habitation (figure 3) ainsi que le lac proche du village¹⁴. En dépit de son approche érudite, le travail de Zabborra prend la forme d'un petit livre à l'usage des voyageurs, auxquels il adresse l'invitation explicite à visiter la demeure et ses environs. Cette approche tant muséale que paysagère sous-tend également certaines publications un peu plus tardives, de l'épître poétique *Invito ad Arquà*, publiée par Giuseppe Barbieri en 1824 (Barbieri, 1824), au guide *Una visita ad Arquà* édité par le graveur Pietro Chevalier en 1830 et agrémenté d'une belle série de huit lithographies aux images désormais classiques (Chevalier, 1830) : la maison et le mobilier, la tombe et la source, la chatte, le palais prétorien, le lac et une vue panoramique.

14. Les dessins et les gravures sont de Francesco Bellucco.



Figure 3. Francesco Bellucco, *Vue panoramique de Arquà avec la maison de Pétrarque indiquée par un astérisque*, dans Zaborra 1797.
© Domaine public.

Les Charmettes

La série d'écrits relatifs à la visite de la maison d'Arquà, publiés entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, nous informe sur la transformation muséale de la structure, une résidence privée qui se mue définitivement en maison-musée dotée d'outils spécifiques pour encadrer la visite (le livre des signatures) ou pour réglementer la conduite des touristes (sauvegarde des intérieurs), mais nous permet aussi d'entrevoir un autre phénomène, à savoir l'insertion du lieu de mémoire dans un horizon plus vaste comprenant des éléments tant architecturaux que paysagers : ce passage reflète une pratique déjà établie dans les faits, mais que les personnes souhaitant augmenter le nombre de visites stimulent encore davantage par le biais de ces ouvrages.

Cette ambition anime précisément ce qui est peut-être le premier guide de la maison d'un illustre écrivain de langue française, la *Notice sur les Charmettes, vallon des environs de Chambéry ; à l'usage des voyageurs qui visitent la retraite de J. J. Rousseau*, publiée en 1811 par Georges-Marie Raymond (Raymond, 1811 ; voir Védrine, 2009). Ayant acquis l'année précédente la maison de campagne, près de Chambéry, où Rousseau a coulé des jours heureux en compagnie de

M^{me} de Warens vers 1740, Raymond souhaite offrir aux nombreux visiteurs de ce logis un instrument utile à sa compréhension et à son appréciation (figure 4). Ainsi, sa *Notice* décrit non seulement l'itinéraire pour arriver de Chambéry jusqu'au site et le parcours à suivre à l'intérieur de la maison, mais aussi ses différents espaces, en spécifiant l'usage qu'en fit le couple illustre, voire en indiquant les modifications introduites après le séjour de Rousseau et de M^{me} de Warens.

« Nous avons pensé que les voyageurs nombreux qui visitent cette solitude, trouveraient quelque intérêt dans une exacte notice propre à leur faire reconnaître avec plus de facilité les détails qu'ils viennent chercher, et à les rappeler ensuite à leur mémoire. [...] Nous en donnerons la description plus bas ; commençons par y conduire le lecteur. Je ne suivrai ici d'autre ordre que celui des lieux mêmes, comme le plus convenable et le plus propre à retracer au voyageur la série naturelle des objets qui auront frappé ses regards » (Raymond, 1811 : 5-6 et 11).

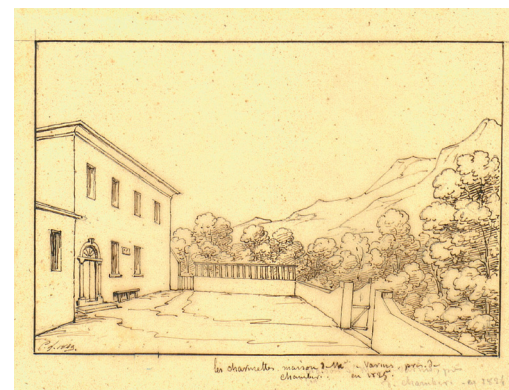


Figure 4. Pierre Lacour fils, Les Charmettes, 1825, in Pierre Lacour fils, *Voyage à Rome fait en 1824 et 1825*, ms., Bibliothèque municipale de Bordeaux, vol. 1, 066.
© Domaine public.

Ainsi reprend-il une stratégie déjà évoquée dans le cas de la *Description* de Walpole, qui consiste à intégrer à ses propres explications les réponses à des questions sans doute soulevées par les visiteurs. Et, conformément à la pratique introduite vingt ans plus tôt chez Pétrarque à Arquà, Raymond leur demande d'apposer leur signature dans un registre à cet effet :

« J'ai établi dans la maison [...] un Registre destiné à recevoir les noms des étrangers et voyageurs, qui sont ordinairement bien aises de marquer ainsi la date de leur passage dans les lieux qu'ils ont visités. En mon absence, les fermiers sont chargés de présenter le registre aux personnes dont ils satisfont la curiosité en leur ouvrant la maison. Je regrette beaucoup que cette idée assez naturelle n'ait pas été mise à exécution par les propriétaires qui m'ont précédé » (*ibid.* : 21).

Bien qu'elle reste une résidence privée, la maison est gérée de façon muséale en tant que lieu où le souvenir de Rousseau est perpétué et célébré grâce au registre des signatures et à la sauvegarde des intérieurs, afin de maintenir intact le décor de la vie partagée avec M^{me} de Warens, bien documentée dans ses écrits, dont les citations relatives à la maison articulent d'ailleurs la visite. Le touriste est donc invité à s'identifier à la perspective du grand homme et à revivre ses émotions en lien avec la topographie des lieux.

En sollicitant le témoignage de Rousseau pour le guider, Raymond est amené à élargir spatialement son expérience, car les alentours de la maison constituent de fait un élément essentiel des beaux souvenirs de l'écrivain-philosophe. La *Notice* offre en effet des indications dépassant largement le cadre de la maison des Charmettes pour inclure des éléments paysagers jugés intéressants par cet amoureux du terroir local qu'est de toute évidence Raymond, qui se sent obligé de justifier ses digressions :

« Nous voilà, dira-t-on, bien loin des Charmettes. Mais pour quoi blâmerait-on des détails qui se lient d'eux-mêmes à la situation du spectateur ? Tout ce que sa vue embrasse ne fait-il pas partie de cette situation¹⁵ ? » (*ibid.* : 57).

Raymond réaffirme ici que l'orientation principale de sa *Notice* est la perspective dudit spectateur, qui sous-tend aussi la *Description* de Walpole, comme nous l'avons vu. Son guide a donc pour fonction d'accompagner et de diriger le regard du touriste en lui proposant un itinéraire précis jalonné d'une série d'informations et d'appréciations qui, si elles véhiculent

15. La partie consacrée à la description de la maison dans la *Notice* n'occupe que quelques pages (18-24), tandis que celle relative aux environs est bien plus longue (25-68), avec des digressions détaillées sur la ville de Chambéry (57-68) et sur les thermes distants d'Aix (45-47).

de toute évidence une interprétation de l'auteur, traduisent en outre une pratique de fréquentes visites guidées fondées sur l'interaction entre visiteurs et accompagnateurs. Ainsi, sa *Notice* se rattache-t-elle aux guides susmentionnés consacrés à la villa de Walpole et à la maison de Pétrarque.

Répertoires, inventaires, catalogues

En l'espace de quelques années, cette orientation laisse place à une approche plus neutre, qui se borne à offrir au voyageur des descriptions dénuées d'interprétations ou d'appréciations, voire de la simple description de ce qui l'attend lors de sa visite dans un site spécifique. Un exemple emblématique de ce changement de perspective est un ouvrage consacré aux divers lieux de séjour de Jean-Jacques Rousseau, les *Vues de différentes habitations de J. J. Rousseau*, publié en 1819 (donc quelques années après le guide de Raymond) : son éditeur, le typographe Charles Philibert de Lasteyrie du Saillant, se borne à présenter une série de dix lithographies de ces maisons – dont deux des Charmettes – en citant les passages où Rousseau y fait référence, pour la plupart tirés des *Confessions*, sans ajouter de commentaire (Lasteyrie du Saillant, 1819)¹⁶.

La même impersonnalité caractérise aussi les deux guides sur lesquels cet article se propose de conclure, précisément parce qu'ils marquent l'issue de la transformation ici observée. Il s'agit d'ouvrages où la présentation d'une réalité à cheval entre la sphère privée et une dimension muséale naissante répond à l'intention d'offrir au public une documentation à son sujet, mais aussi de l'immortaliser. C'est le cas du guide de Giuseppe Barbieri, consacré à la villa avec jardin édifée entre 1785 et 1805 par son maître, l'homme de lettres Melchiorre Cesarotti, dans le hameau de Selvazzano, près de Padoue. Conçu et cultivé comme un « poème végétal », ce complexe reprenant ouvertement le modèle créé par Walpole quelques années auparavant dans sa villa de Twickenham se

16. Outre les dix images des maisons, l'opuscule contient une lithographie avec le portrait de Rousseau. C'est l'un des premiers produits réalisés au moyen de la nouvelle technique lithographique introduite en France par Lasteyrie lui-même.

distingue avant tout par la dimension « philosophique » conférée au jardin et servie par le recours à une série abondante d'inscriptions, que l'on retrouve aussi dans les différentes pièces de la villa (cf. Venturi, 2002, et Donà, 2008).

Avec son *Selvaggiano od iscrizioni ed abbellimenti letterari collocati nella villa dell'abate Cesarotti [...]* (1810), paru dans le cadre de la publication des œuvres complètes de l'homme de lettres quelques années après sa mort, l'élève Barbieri entend lui rendre hommage et illustrer ce qu'il présente comme une authentique contribution à sa production littéraire¹⁷ (Barbieri, 1810). Il se borne donc à traduire en mots, avec une rigueur toute philologique, le projet de Cesarotti¹⁸, mais offre aussi à l'usager – qu'il soit visiteur du jardin ou lecteur du texte – des indications utiles pour identifier les lieux, ainsi que de rares éléments jugés nécessaires pour comprendre les raisons qui ont conduit son maître à élaborer un tel programme décoratif, incluant fresques et inscriptions, et à attribuer à chaque élément un emplacement spécifique.

La même approche caractérise un écrit un peu plus tardif (1837), fruit d'un projet similaire entamé en 1822, qui consistait à transformer en structure muséale un lieu de mémoire né comme demeure privée d'un homme illustre, en l'occurrence d'Antonio Canova. Dans une dynamique assez proche de celle qui vient d'être décrite, son héritier et demi-frère Giovanni Battista Sartori conçoit l'idée de rassembler le patrimoine artistique du sculpteur après sa disparition, notamment les matériaux laissés dans son atelier romain fermé par Sartori en 1826 (voir Crova, 2012, et Cunial, 2003), et de les exposer dans la maison natale de l'artiste à Possagno, qui constituait de son vivant une retraite et un objet de soins permanents. Entre 1831 et 1836, dans le but évident d'honorer la mémoire de son illustre parent et de la transmettre à la postérité, Sartori agrandit la résidence d'une série d'espaces destinés à accueillir les œuvres inachevées ou invendues du sculpteur, ainsi que sa grande collection de plâtres, créant ainsi une galerie de taille considérable (figure 5).

17. Cet écrit a été republié dans Barbieri, 1876, puis de nouveau dans Donà, 2008 : 515-529.

18. Dans certains passages (cf. Donà, 2008 : 517), Barbieri souligne que son travail s'appuie sur une confrontation entre les inscriptions enregistrées sur place et les brouillons des textes identifiés dans les manuscrits de Cesarotti, dont il est l'éditeur.



Figure 5. Gypsotèque Canoviana à Possagno, carte postale, vers 1920. © Collection de l'auteur.

Sartori rédige lui-même en 1837 un guide de ce lieu conçu d'emblée comme structure ouverte au public : son opuscule *Gypsotheca Canoviana eretta in Possagno [...]*, long de 47 pages, contient une liste des 195 objets offerts à l'admiration du visiteur (Sartori Canova, 1837). Dépourvu de textes d'introduction ou d'explication, il se présente comme un simple inventaire de la collection, et sa composition reflète la répartition spatiale des œuvres dans les deux secteurs de la galerie. Les descriptions proposées en guise de légendes, en général très succinctes, ne comportent que quelques indications occasionnelles sur l'exécution ou le commanditaire.

14. Une des jeunes prêtresses portant une torche, dans le monument de l'archiduchesse Marie Christine. Modèle.
 15. La Vertu avec l'urne, du même monument. Modèle.
 16. Charité, groupe dans le même monument. Plâtre. N° 18.
 - Le modèle de ce monument fut exécuté en 1803 et le marbre fut érigé en 1805 dans l'église des Augustins, à Vienne.
 17. Déposition de la Croix ou groupe de la Pietà. Modèle fabriqué en 1822. La fonte de bronze réalisée à Venise en 1829 par le sculpteur Gaetano Ferrari est placée dans le temple de Possagno.
 18. Charité. Groupe dans le monument de l'archiduchesse Marie Christine. Modèle.
 19. Génie avec le lion, dans le même monument. Modèle. Voir n° 16.
- (Sartori Canova, 1837 : 8-9, trad. de la rédaction.)

La présentation surtout factuelle de la collection exposée dans le lieu de mémoire dédié à Canova révèle que, vers 1840, la transformation que cet essai entend illustrer est arrivée à terme.

Conclusion

Notre étude des guides des maisons d'hommes illustres publiés entre 1780 et 1840 a montré que, dans les décennies qui ont précédé l'introduction d'un tourisme culturel organisé – marqué par la publication des premiers guides de voyage de John Murray à partir de 1836 (en série et en format de poche) –, le devenir-musée de ces maisons a grandement évolué pour répondre à la pratique de visites de plus en plus fréquentes. Jusqu'aux années 1810, comme nous l'avons vu dans les cas de Walpole, Pétrarque et Rousseau, l'organisation de la visite des maisons des illustres était toujours intrinsèquement liée au caractère privé de la demeure, réaffirmée par des parcours et des commentaires illustrant la dimension intime des espaces et les choix personnels dont découlaient leur arrangement et leur décoration. Cette approche est évidente si l'on observe la tendance si caractéristique dans ces guides de rapprocher la perspective du visiteur de celle de l'homme illustre, en orientant le regard du touriste selon les intentions de celui qui avait voulu concevoir sa maison d'une manière donnée (Walpole) ou l'expérience intime du site dévoilée dans les écrits de l'illustre personnage (Pétrarque, Rousseau).

Parallèlement à cette réalité fondée sur une pratique de visites guidées et commentées, s'affirme progressivement une tendance à organiser de manière plus professionnelle et moins personnelle le séjour touristique dans ces lieux de mémoire, avec la mise en place d'outils conçus pour cadrer la visite : les registres dans les maisons de Pétrarque et de Rousseau, le règlement dans celle de Walpole ou encore la protection du mobilier dans la maison de Pétrarque. La rhétorique centrée sur la perspective du touriste diminue aussi, pour être remplacée par une philosophie muséale qui se borne à offrir au visiteur un catalogue neutre et purement explicatif des

éléments qui peuvent être vus sans nécessairement suivre un parcours de visite imposé, comme dans les cas des maisons de Cesarotti et de Canova.

Ainsi, la transition de l'univers privé à un espace muséalisé, qui caractérise les maisons-musées que nous avons étudiées, s'accompagne d'une transformation de la perception du statut du visiteur. S'il est encore considéré, vers 1780, avant tout comme un hôte bienvenu qui, désireux de s'identifier à l'univers intellectuel et artistique de l'illustre personnage commémoré, aime et s'attend à être accompagné et instruit pendant son tour des lieux, il devient vers 1830 un touriste indépendant en mesure d'opérer ses propres choix lors de sa visite, auquel les guides fournissent des informations objectives sans présupposer son parcours ou son regard.

Traduction de l'italien par Jean-Luc Defromont

Manuscrit reçu le 20 mars 2019

Version révisée reçue le 25 octobre 2019

Article accepté pour publication le 7 novembre 2019

Bibliographie

Barbieri (Giuseppe). 1810. « Selvaggiano od iscrizioni ed abbellimenti letterari collocati nella villa dell'abate Cesarotti », p. 303-320 in Melchiorre Cesarotti, *Opere*, vol. XXXIII. Florence : Molini, Landi e Comp.

Barbieri (Giuseppe). 1824. *Invito ad Arquà, epistola*. Padoue : Minerva.

Barbieri (Giuseppe). 1876. *Selvaggiano od iscrizioni e abbellimenti letterari collocati nella villa dell'abate Cesarotti ora proprietà del nobile signor Gio. Battista Valvassori di Padova*. Padoue : Tipografia del Seminario.

Caldani (Floriano) (dir.). 1827. *La Casa e il sepolcro in Arquà*. Venise : Gattei.

Chevalier (Pietro). 1830. *Una visita ad Arquà*. Padoue : Gambia.

Chalcraft (Anna) & Viscardi (Judith). 2007. *Strawberry Hill: Horace Walpole's Gothic Castle*. Londres : Lincoln.

Codice. 1810. *Il Codice di Arquà*. Padoue : Nicolò Zanone Bettoni.

Crova (Cesare). 2012. « Restauro e innovazione tecnologica. Il Museo di Casa Canova a Possagno (TV). Quadro storico ». *Progetto restauro. Trimestrale per la tutela dei beni culturali*, 17(64), p. 2-10.

Cunial (Giancarlo). 2003. *La Gipsoteca canoviana di Possagno*. Asolo : Edizioni Acelum.

Donà (Chiara). 2008. *Selvaggiano, un letterato, un luogo e la sua storia*. Selvazzano Dentro : Ancisa.

Giovio (Paolo). 1546. *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in musaeo ioviano Comi spectantur*. Venise : Tramezzino.

Guichard (Olivier) (dir.). 2009. *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, 8, « L'indispensable visite. Naissance du pèlerinage littéraire et artistique ».

Hendrix (Harald). 2008. « The early modern invention of literary tourism: Petrarch's houses in France and Italy », p. 15-29 in *Writers' Houses and the Making of Memory* / sous la direction de Harald Hendrix. New York : Routledge.

Hendrix (Harald). 2009. « From early modern to romantic literary tourism: a diachronical perspective », p. 13-24 in *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture* / sous la direction de Nicola Watson. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

Huygens (Constantijn). 2008. *Hofwijck*. Amsterdam : KNAW Press.

[Lasteyrie du Saillant (Charles Philibert de)]. 1819. *Vues de différentes habitations de J.J. Rousseau avec son portrait et le fac-similé d'un air de musique de sa composition, pour faire suite à ses œuvres*. Paris : Charles de Lasteyrie.

Macola (Ettore) (dir.). 1874. *I codici di Arquà dal maggio 1788 all'ottobre 1873. Raccolta di poesie, pensieri, memorie, sottoscrizioni, amenità, manifestazioni del sentimento nazionale, componimenti e ricordi di donne italiane e straniere*. Padoue : Prosperini.

McCarthy (Michael). 1987. *The Origins of the Gothic Revival*. New Haven, Londres : Yale University Press.

Minonzio (Franco). 2007. « Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri », p. 77-146 in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo* / sous la direction de Eliana Carrara & Silvia Ginzburg. Pise : Edizioni della Normale.

[Murray (John)]. 1842. *Handbook for Travellers in Northern Italy*. Londres : John Murray & Son.

[Murray (John)]. 1843. *Handbook for Travellers in Central Italy, including the Papal States, Rome, and the Cities of Etruria*. Londres : John Murray & Son.

Nora (Olivier). 1997. « La visite au grand écrivain », p. 2131-2155 in *Les Lieux de mémoire* / sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard.

Raymond (Georges-Marie). 1811. *Notice sur les Charmettes, vallon des environs de Chambéry ; à l'usage des voyageurs qui visitent la retraite de J.J. Rousseau*. Genève, Paris : Paschoud.

[Sartori Canova (Giovanni Battista)]. [1837]. *Gypsotheca Canoviana eretta in Possagno da Mons. Giambattista Sartori Canova Vescovo di Mindo*. Bassano : Baseggio.

Schaff (Barbara). 2009. « John Murray's *Handbooks to Italy*: making tourism literary », p. 106-118 in *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture* / sous la direction de Nicola Watson. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

Snodin (Michael) (dir.). 2010. *Horace Walpole's Strawberry Hill*. New Haven, Londres : Yale University Press.

Tomasini (Iacopo). 1650. *Petrarcha redivivus*. Padoue : Frambotti.

Valéry [Antoine-Claude Pasquin]. 1831-1835. *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827, 1828 ; ou l'indicateur italien*. Paris : Crapelet, 5 vol.

Védrine (Mireille). 2009. « Notice sur les Charmettes de Georges-Marie Raymond (1811) ». *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, 8.

Venturi (Gianni). 2002. « La Selva di Giano: Cesarotti e il *genius loci* », p. 549-567, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* / sous la direction de Gennaro Barbarisi & Giulio Carnazzi. Milan : Cisalpino.

[Walpole (Horace)]. 1784. *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, &c.* Strawberry Hill : Thomas Kirgate [fac-similé de l'édition originale : Londres : Pallas Athena, 2010].

Walpole (Horace). 1798. *The Works of Horatio Walpole*. Londres : J. Robinson & J. Edwards.

[Zabborra (Giovanni Battista)]. [1797]. *Petrarca in Arquà. Dissertazione storico - scientifica di Gio. Battista Zabborra figlio di Paolo scritta nell'anno M.D.CC.IIIC. Opera postuma, per alcune vicende sospesa dapprima e resa pubblica presentemente colle stampe dopo l'inopinata perdita del giovane autore*. Padoue : Tipografia del Seminario.

Auteur

Harald Hendrix, Université d'Utrecht

Harald Hendrix, ancien directeur de l'Institut royal des Pays-Bas de Rome (2014-2019), est professeur d'études italiennes à l'Université d'Utrecht depuis 2001. Combinant histoire culturelle, littérature comparée et études italiennes, il a publié de nombreux ouvrages sur la réception européenne de la Renaissance et du baroque italiens – notamment *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica*, 1995 –, et sur l'esthétique du non-beau ainsi que sur la transmission mémorielle et les processus de patrimonialisation. Il prépare actuellement un livre sur l'histoire culturelle des maisons d'écrivains en Italie, de Pétrarque à nos jours. Parmi ses publications récentes figurent *Writers' Houses and the Making of Memory*, 2008 et 2012 ; *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria fra Riforma e Controriforma* (dir., avec Antonello Corsaro et Paolo Procaccioli), 2007 ; *Officine del nuovo* (dir., avec Paolo Procaccioli), 2008 ; *Dynamic Translations in the European Renaissance* (dir., avec Philiep Bossier et Paolo Procaccioli), 2011 ; *The Turn of the Soul. Representations of Religious Conversion in Early Modern Art and Literature* (dir., avec Lieke Stelling et Todd Richardson), 2011 ; *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies* (dir., avec Geert Buelens et Monica Jansen), 2012 ; *Cyprus and the Renaissance, 1450-1650* (dir., avec Benjamin Arbel et Evelien Chayes), 2013 ; *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language* (dir., avec Claudio Di Felice et Philiep Bossier), 2019.

Courriel : h.hendrix@uu.nl

Résumés

Les guides de maisons d'écrivains et d'artistes : les débuts (1780-1840)

Le phénomène de la maison d'artiste ou d'écrivain se développe dans une dimension muséale seulement à partir de la fin du dix-huitième siècle, avec la transformation de ces demeures en institutions destinées à l'accueil d'un grand nombre de visiteurs. La publication au cours des années 1780 à 1840 de livrets-guides pour faciliter et accompagner la visite de ces maisons marque une étape essentielle d'un phénomène jusqu'alors encore informe et instable, remontant à la première moitié du seizième siècle (les maisons de Pétrarque en France et en Italie, la maison d'Érasme à Rotterdam) et incluant la visite aux lieux des grands hommes du passé et du présent (la « visite aux grands écrivains », notamment Voltaire). Cet article propose d'étudier les débuts de cette transformation à travers l'analyse des premiers guides avant la publication de ceux de Murray dans les années 1830 et 1840, quand le phénomène des maisons-musées arrive à être intégré dans celui du tourisme organisé d'une façon systématique et visant un public général et international. La recherche porte sur cinq livrets-guides publiés après 1780 : la villa de Horace Walpole à Twickenham près de Londres (1784), la maison de campagne de François Pétrarque à Arquà près de Padoue (1797 et 1830), la villa et le jardin de Melchiorre Cesarotti à Selvazzano également près de Padoue (1810), « Les Charmettes » de Rousseau à Chambéry (1811) et la maison-atelier de Canova à Possagno dans la région de Venise (1837). Notre propos n'est pas seulement de reconstruire la réalité muséale décrite dans ces textes, y compris la disposition des espaces, des œuvres, et les itinéraires des visiteurs, mais également de les comprendre à l'intérieur d'une tradition de récits autobiographiques tournant à l'autocélébration, des Éloges de Paul Jove (1551) et du poème *Hofwijck* de Constantijn Huygens (1653), jusqu'à *La maison d'un artiste* d'Edmond de Goncourt (1880) et à *La casa della vita* de Mario Praz (1958).

Mots-clés

maison-musée d'écrivain ; maison-musée d'artiste ; tourisme littéraire ; guide touristique ; livre d'or

The first guides of writers and artists' houses (1780-1840)

Writers' and artists' residences developed into museums only at the end of the eighteenth century, when houses inhabited by Walpole, Rousseau and Petrarch as well as Canova's birthplace were turned into tourist destinations. This shift is apparent in the guidebooks to these mansions published in the decades between 1780 and 1840, booklets on which this paper focuses in order to highlight the long-term transformations of the phenomenon of the writers' and artists' house. Initiated in the early

sixteenth century when houses linked to Petrarch and Erasmus started to attract important flows of visitors, and stimulated by the later habit to pay homage to illustrious intellectuals in their private dwellings, only after 1780 yet just before the rise of organised tourism facilitated by guides like the ones published by John Murray after 1830, houses linked to widely admired creative men changed into realities specifically designed to attract and accommodate visitors. In order to investigate this shift and to analyse the museological settings it engendered in the various houses, this paper discusses the guidebooks to Horace Walpole's Twickenham villa (1784), Petrarch's country house in Arquà close to Padua (1797 and 1830), the villa and gardens designed by Melchiorre Cesarotti in Selvazzano also close to Padua (1810), Les Charmettes near Chambéry (1811) and Canova's studio/residence/museum in Possagno in the Venice area (1837). Beyond establishing the museum reality described in these guidebooks, the layout for their spaces and artworks, as well as their visit routes, this paper also aims to understand these texts within an autobiographical narrative tradition verging on auto-celebration, from Paul Jove's *Elogia* (1551), Constantijn Huygens's *Hofwijck* poem (1653), to *La maison d'un artiste* by Edmond de Goncourt (1880) and *La casa della vita* by Mario Praz (1958).

Keywords

writer's house museum, artist's house museum, literary tourism, tourist guide, guest book

Las guías de las casas de escritores y artistas: los comienzos (1780-1840)

El fenómeno de la casa del artista o del escritor en una dimensión museística comienza a partir de finales del siglo XVIII, con la transformación de estas residencias en instituciones destinadas a recibir un gran número de visitantes. La publicación en los años 1780-1840 de guías para facilitar y acompañar la visita de estas casas marca una etapa esencial en un fenómeno que hasta entonces había sido informe e inestable, que se remonta a la primera mitad del siglo XVI (las casas Petrarca en Francia e Italia, la casa Erasmus en Rotterdam) e incluye una visita a los lugares de los grandes hombres del pasado y del presente (la visita a los grandes escritores, en particular Voltaire). Este artículo propone estudiar los inicios de esta transformación a través del análisis de las primeras guías antes de la publicación de aquellas de Murray en las décadas de 1830 y 1840, cuando el fenómeno de los museos-casa se integró de manera sistemática en el turismo organizado dirigido a un público general e internacional. La investigación se centra en cinco guías publicadas después de 1780: la villa de Horace Walpole en Twickenham, cerca de Londres (1784), la casa de campo de François Pétrarque en Arquà, cerca de Padua (1797 y 1830), la villa y el jardín de Melchiorre Cesarotti en Selvazzano, también cerca de Padua (1810), Les Charmettes en Chambéry (1811) y el estudio de Canova

en Possagno en la región de Venecia (1837). Nuestro objetivo no es sólo reconstruir la realidad museística descrita en estos textos, incluyendo la disposición de los espacios, las obras y los itinerarios de los visitantes, sino también comprenderlos dentro de una tradición de narrativas autobiográficas que se orientan hacia la autocelebración, de *Éloges* de Paul Jove (1551) y Constantijn Huygens *Hofwijck* (1653) hasta *La Maison d'un artiste* de Edmond de Goncourt (1880) y *La Casa della vita* de Mario Praz (1958).

Palabras clave

casa de escritor, casa de artista, turismo literario, guía turístico, libro de oro

Le devenir-musée de la maison des Charmettes de Jean-Jacques Rousseau : la patrimonialisation d'une demeure à l'épreuve du temps

Hélène Cussac & Emmanuelle Lambert

Université Toulouse III Paul Sabatier

Parmi les nombreuses demeures où résida Jean-Jacques Rousseau, la maison des Charmettes, à Chambéry attire particulièrement l'attention, d'une part parce qu'elle est à l'origine de son « magasin d'idées » (Rousseau, 1959 : 237), d'autre part parce qu'elle est devenue non seulement un lieu de tourisme culturel, mais surtout, en raison du culte précoce voué au philosophe, le lieu de pèlerinage qu'elle est encore aujourd'hui. Parmi les habitats rousseauistes, son évolution est, d'un point de vue mémoriel, l'exemple même de l'importance du lien entre la maison d'un écrivain, son œuvre, et ceux qui souhaitent en conserver le souvenir¹ ; et d'un point de vue institutionnel, l'exemple d'un devenir-patrimoine. Patrimoine immatériel, en ce que la demeure est liée à la

1. Si ce n'est pas aux Charmettes que Rousseau rédigea ses œuvres les plus connues, la maison en signe indéniablement la genèse ; aussi est-ce la raison pour laquelle elle revêt autant d'importance dans ce qui constitue le patrimoine littéraire du philosophe.

figure d'un écrivain qui n'est plus mais que l'on continue à vénérer ; patrimoine matériel, du fait de l'existence de la maison, de son ambiance et de son environnement naturel participant à la construction mémorielle.

La maison des Charmettes fut classée monument historique le 10 mars 1905 ; le vallon qui l'abrite, en 1933. Puis elle reçut le label « Maison des illustres » en 2012, année du tricentenaire de la naissance du philosophe. Ces étapes montrent que les conservateurs et les instances publiques eurent conscience très tôt du fait que cette demeure était un bien patrimonial à sauvegarder. Appelée aussi bien Maison des Charmettes que Musée des Charmettes – y aurait-il là quelque ambiguïté à interroger ? –, quitterait-elle alors son statut de maison d'écrivain² en s'affirmant davantage comme un musée grâce au soutien des instances culturelles de la ville, comme en témoigna l'inauguration de l'Espace Jean-Jacques Rousseau - salle d'interprétation des Charmettes les 15 et 16 septembre 2018 lors des Journées du patrimoine ? Le musée que la demeure est appelée à devenir, avec les médiations qu'il implique, permettra-t-il davantage encore le travail mémoriel et l'appropriation de l'œuvre par le public ?

Cette maison où résida Rousseau entre 1736 et 1742, et où il connut avec M^{me} de Warens son premier amour – élément biographique non neutre dans l'action de mémorisation –, participe de tout un processus de patrimonialisation qui s'accompagne d'une volonté certaine d'interpréter, voire de recréer le passé à la lumière des différents moments de cette mise en perspective patrimoniale. C'est ce processus qui est ici examiné sous un angle tout d'abord historique, du mouvement qui, du culte envers Rousseau, a conduit jusqu'à nos jours de plus en plus de visiteurs à accomplir un véritable pèlerinage sur ses pas. Nous avons ensuite observé la part prise par les visiteurs dans le processus de patrimonialisation, tant du vivant de Rousseau, qu'après son décès à partir des témoignages dans les livres d'or. Enfin, pour mieux cerner la patrimonialisation en acte, examiner la visite qui est de nos

2. Elle est en effet présentée sous ce statut sur le site Internet des maisons d'écrivains et sur celui de terresdecvains.com qui précise : « Les Charmettes sont une des plus anciennes maisons d'écrivains ouvertes au public » (consulté le 21 novembre 2019).

jours offerte aux publics, à travers des actions de valorisation et de médiation, permet d'illustrer ce processus encore à l'œuvre.

Culte, pèlerinage et commémorations : le présage d'un rayonnement patrimonial

Si d'aucuns connaissent les éléments historiques que nous rappelons ci-dessous, ils permettent de mieux entendre le processus de patrimonialisation qui fit passer un écrivain du XVIII^e siècle à la figure d'illustre et à l'élaboration de ses modestes lieux de vie en sites patrimonialisés.

Un culte précoce

Adulé ou conquis dès son vivant, Rousseau ne laissait personne indifférent. Faut-il rappeler aussi que ses écrits, particulièrement ceux qui prêtèrent à polémique, voire à censure, firent grand bruit dans l'univers savant et la sphère publique ? De même que sa marginalité radicale du fait de sa manière de vivre, dans une solitude revendiquée en un siècle qui prônait la sociabilité, souleva l'ire de ses pairs philosophes ? La relation à l'écrivain fut en effet sans cesse manichéenne, mais sa pensée singulière, d'une portée philosophique et politique majeure, participa très tôt à une adulation sans bornes : « À la veille de la Révolution, le culte de Jean-Jacques existe depuis une décennie » (Barney, 1986 : 98).

Mais ce ne fut pas seulement par ses écrits que Rousseau, exposé malgré lui à la publicité, connut de son temps le succès. Peu de temps après avoir été couronné par l'Académie pour son *Discours sur les arts et les sciences* (1750), il assiste aux deux représentations de son opéra, *Le Devin de village*, données à Fontainebleau devant le roi et la cour, qui furent une réussite. Rousseau n'était donc pas seulement un être aux multiples talents de philosophe, romancier, compositeur et auteur d'essai pédagogique, il était déjà un grand homme de la nation : « Chacun de ses livres [était] un événement. Aucun autre écrivain du siècle n'aura trouvé aussi indiscutablement

un public [...] Jean-Jacques fut donc l'auteur le plus à la mode » (Bonnet, 1998 : 199).

Au-delà du culte se construit donc progressivement un véritable mythe qui œuvre pour la postérité. Ses écrits, notamment *Du contrat social*, l'Émile et les *Lettres écrites de la montagne*, sont perçus comme sulfureux et entretiennent la légende : « [Rousseau] est comparé à Socrate par plusieurs de ses correspondants » (*ibid.* : 207). Son entrée dans la « fabrique des illustres » est dès lors effective en ce que le philosophe est devenu « une personne célèbre considérée comme un événement [déjà] façonné par des médiations » (Saurier, 2013). Ces médiations, terme certes anachronique pour l'époque, correspondent à ses éditeurs, à la presse, aux correspondances, aux lecteurs, mais aussi aux scandales et aux sanctions que suscite son œuvre.

Ce patrimoine en devenir fut consolidé par la réalisation de bustes, de portraits³, de gravures dont le succès fut considérable. De nombreuses publications au sujet de l'œuvre, la collection de ses manuscrits, sa panthéonisation grandiose et les diverses commémorations qui s'ensuivirent contribuèrent à élaborer « les constantes notables [qui] fondent [aujourd'hui] l'unité des musées littéraires » à partir des « quatre unités sur lesquelles travaillent toutes les Maisons d'écrivain » : « un auteur – une œuvre – une époque – un lieu » (Dekiss, 2009 : 784).

La destinée d'un personnage

Durant les seize années qui séparent le décès du philosophe de son entrée au Panthéon, sa célébrité ne fait que croître, entraînant de multiples projets dont celui, en 1885, de lui élever une statue place du Panthéon, qui verra le jour l'année du centenaire de la Révolution. « À partir de cette date et jusqu'au bicentenaire, les partisans de Rousseau vont agir et multiplier les hommages à cet auteur en France. Chaque ville qui a connu le séjour du philosophe fournit l'occasion d'inaugurer une statue » (L'Aminot, 1992 : 11). La célébrité ne

3. Voir la section « Portraits » du catalogue d'exposition *Jean-Jacques Rousseau et les arts* (Scherf, 2012 : 130-149).

suffit pas, il s'agit de le rendre visible, au sens de Nathalie Heinich (2012). Les monuments à Jean-Jacques Rousseau s'élèvent tour à tour⁴ et donnent lieu à des inaugurations très politisées. Sans grand bruit toutefois, « le premier monument où figura Rousseau fut réalisé dans un contexte éloigné de toute référence funéraire, à Genève, alors même que l'écrivain vivait encore » (Scherf, 2012 : 158). Tout autant qu'en France, le citoyen de Genève a ses admirateurs suisses qui témoignent ainsi de leur volonté de l'inscrire dans la mémoire collective nationale.

De multiples publications accompagnent cette période d'hommages à Rousseau. La Révolution ayant fait du philosophe le père de la Convention, en juillet 1790, l'Assemblée constituante décrète que son buste sera placé dans la salle des séances, et en 1791 paraît, sous la plume de Louis-Sébastien Mercier, *De J.-J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*. Un siècle plus tard, en 1887, avec l'ouvrage de Castellant⁵ intitulé *J.-J. Rousseau : hommage national*, le philosophe est bel et bien devenu une figure de la nation. Les biographes ne pouvaient pas rester insensibles aux séjours de Rousseau aux Charmettes ; aussi relève-t-on une contribution au titre de *Madame de Warens et J.-J. Rousseau* (1890). Tanguy L'Aminot indique que 15 000 ouvrages d'art et d'essais lui furent consacrés entre 1900 et 1992. La dimension historique, quantitative et qualitative des opérations, tant du côté de la sphère publique et politique que savante, rend particulièrement sensible le passage d'un écrivain et la totalité de ce qui le concerne au statut de bien national et patrimonial. Le cas de Rousseau est de ce point vue exemplaire : en 1893, il est l'un des premiers auteurs à paraître dans la collection « Les grands écrivains français ». L'œuvre rousseauiste est bien un « immense capital de mémoire collective » (Nora, 2011 : 374), et l'école en sera un passeur primordial.

Ce capital, il s'agissait toutefois de le rassembler pour qu'il

4. Voir la section « Monuments » (*ibid.* : 158-169).

5. Auguste Castellant, « homme de lettres, journaliste et politicien radical consacra une part de sa vie au culte de Jean-Jacques. Il participa très activement à l'érection de toutes ces statues » (L'Aminot, 1992 : 11).

entre justement au patrimoine de la nation, et en 1794, en raison à la fois « de l'intérêt grandissant pour les manuscrits littéraires d'une part, et pour l'extrême popularité du philosophe de l'autre », on relève « une effervescence particulière autour des papiers de Rousseau » (Sacquin, 2012 : 57). On ne peut donc être surpris d'apprendre que l'expression « patrimoine national » au sujet de manuscrits apparaît à ce moment-là (*ibid.*). « Il est un autre monument à élever à la gloire de J.-J. Rousseau », déclare d'ailleurs Boissy d'Anglas, « c'est de déposer ses manuscrits dans la Bibliothèque nationale » (Guillaume, 1891-1958, t. VI : 938). Ces manuscrits, traces concrètes du génie, sont des objets signifiants que la nation se doit de préserver. Leur sauvegarde en 1794 signe la volonté mémorielle d'enraciner l'écrivain dans le patrimoine littéraire, culturel et socio-politique (Ferrand, 2012), pendant que les restes de Rousseau sont « déclarés propriété nationale » (Sacquin, 2012 : 61). Mais ce travail d'une mémoire émancipatrice, dont tout l'enjeu est la démocratie, occasionna des polémiques telles que la postérité de l'homme, de l'œuvre et des lieux pouvait s'en trouver fragilisée : « L'intégration au patrimoine d'un magicien du langage doublé d'un prophète errant ne se fait pas sans débats, combats, mutations et paradoxes qui révèlent la complexité de l'enjeu Rousseau », comme l'expriment Jean-Marie Goulemot et Éric Walter (1984 : 410).

Rousseau, très tôt figure nationale, est aussi devenu une figure patrimoniale malgré les opposants à cette reconnaissance. Le processus s'effectue au fil d'événements du présent qui donnent lieu à des conflits et des réinterprétations du passé ; ainsi se crée et se recrée dans la sphère publique celui qu'on a érigé en personnage : « Les personnes célébrées sont entourées d'une aura qui puise dans un substrat culturel appartenant à la mémoire collective », remarque à juste titre Delphine Saurier (2013). Comme l'ont montré les manifestations pour le tricentenaire de sa naissance (2012), Rousseau reste donc « étonnamment vivant », comme il l'était déjà cinquante ans auparavant (Baudoin, 1962 : 19). Mais de bonne heure aussi, les lieux rousseauistes ont connu une affluence de visiteurs, qui doit être interrogée dès lors que l'on s'intéresse à la fortune d'une œuvre et à son public, celui-ci participant à la construction patrimoniale.

Les visiteurs dans le processus de patrimonialisation

Une des « nouveauté[s] du siècle des Lumières consiste [...] à transposer au monde des vivants, sans jamais les abandonner, des pratiques rituelles jusqu'ici réservées à l'hommage posthume » (Guichard, 2009 : 12). Rousseau est si célèbre qu'il suscite soit un intérêt intellectuel, soit une curiosité plus ou moins malsaine, mais toujours est-il que beaucoup désirent le voir.

Les visites du vivant de Rousseau, ou la publicité d'une image

Très tôt, le terme de pèlerinage, qu'il aurait lui-même lancé dans les *Confessions* au sujet de ces visites (Rousseau, 1959 : 527), signifie bien la dimension sacrée donnée à l'acte de visite. Ses visiteurs sont toujours décrits comme des pèlerins, et les lecteurs font déjà preuve dans leurs lettres à « l'ami Jean-Jacques » d'un réel « transfert affectif » (Lilti, 2014 : 165).

Des passages de l'œuvre, la correspondance ainsi que des témoignages écrits donnent des informations précieuses sur les visiteurs du temps de Rousseau. Certes, les spécialistes ont déjà bien étudié la question⁶, qui soulève néanmoins de l'intérêt du point de vue du processus de patrimonialisation. Le récit de la rencontre de Rousseau en son temps est en soi un événement : « On est frappé par le succès considérable du genre littéraire auquel donna lieu la pratique des "Relations de la visite à J.-J. Rousseau" » (Berchtold & Porret, 1999 : 7). Ce témoignage de l'expérience de visite dans un contexte historique précis joue un rôle à la fois de créateur et de passeur :

« L'image communément partagée du philosophe s'est donc formée à partir de clichés récurrents que transmettent les témoignages "authentiques" de maints visiteurs qui, bien souvent, semblent autant reprendre le mythe collectif naissant que témoigner d'expériences singulières » (*ibid.*).

Le statut de ces traces de mémoire individuelle *in praesentia*

6. Voir Forster, 1921 ; Berchtold & Porret, 1999 ; Trousson, 2004 ; Kaehr, 2012 ; Termolle, 2014.

est bien testimonial. Le témoignage est ainsi lui-même un médiateur entre la personne illustre que l'on a façonnée en événement, quitte à la défigurer (Lilti, 2014 : 206), et les admirateurs postérieurs. De ce fait, il participe à part entière du processus du devenir-patrimonial de et autour de Jean-Jacques.

Le penseur atypique attire, et les traces de ces visites sont inestimables. C'est le cas, par exemple, de Jacques Wegelin et Jean Gaspard Schulthess, deux admirateurs qui, en octobre 1763, après plusieurs entretiens, rédigent un document dont plusieurs versions circuleront de manière confidentielle⁷ et contribueront au mythe. Des aristocrates (le prince de Ligne, la princesse Isabelle Czartowska), des savants (le médecin Samuel Tissot), des écrivains (Goldoni, Bernardin de Saint-Pierre), mais aussi des gens du peuple font le déplacement. Rousseau lui-même en témoigne :

« J'avois à Motier presque autant de visites que j'en avois eu à l'Hermitage et à Montmorenci, mais elles étoient la plupart d'une espèce fort différente. Ceux qui m'étoient venu voir jusqu'alors étoient des gens [...] ayant avec moi des rapports de talens, de goûts, de maximes [...]. À Motier [...] [c]étoient des officiers et d'autres gens qui n'avoient aucun gout pour la littérature, qui même pour la plupart n'avoient jamais lû mes écrits [...] » (Rousseau, 1959 : 611).

« C'est lors de son retour à Paris, en 1770, tellement annoncé et commenté par la presse, qu'il fut le plus assailli » (Bonnet, 1998 : 211). Quelques témoignages font comprendre combien la fascination du public envers Rousseau reflète la construction d'un personnage devenu mythique : « [...] sa présence [au café de la Régence] a attiré une foule prodigieuse [...]. On demandait à la moitié de cette populace ce qu'elle faisait là ; elle répondait que c'était "pour voir Jean-Jacques"⁸. » La destinée posthume était prévisible : à la mort du philosophe, le 2 juillet 1778, c'est une quasi-divinité que l'on honore et à laquelle on rendra visite sur tous les lieux qu'elle a occupés.

7. « Les témoignages des lecteurs contemporains du récit furent assez nombreux », affirme Jochen Schlobach qui publie le texte à la suite de son article (1984 : 214).

8. 15 juillet 1770 (F. M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, t. 7, 1770-1772, Paris, Furne, 1829, p. 26-27, cité par Berchtold & Porret, 1999 : 133).

L'ampleur des visites et l'émergence d'une médiation

Le poète Roucher est l'un des premiers, en août 1778, à exprimer sa ferveur par un éloge funèbre qui se répand dans Paris⁹. L'un des lieux premiers du culte, tout au long du moment révolutionnaire, est l'île des Peupliers dans le parc d'Ermenonville, où se trouve la tombe de Rousseau. Il s'agit là d'un parc à l'anglaise que le marquis de Girardin, médiateur du patrimoine rousseauiste avant l'heure, modèle selon un parcours « en fonction des exigences mêmes du culte [...] ». Ainsi, on n'accède au maître-autel qu'après de nombreuses stations : un pèlerinage bien conçu peut se prolonger plusieurs jours » (Barney, 1986 : 98). Les visites à Ermenonville deviennent un rituel, au point que Pierre Le Tourneur publie en 1788 un *Voyage à Ermenonville*, véritable guide du pèlerin, et que paraît en 1799 un *Voyage à l'Isle des Peupliers*. « Dès le tournant du siècle, la visite a ses littérateurs et ses brochures touristiques » (Guichard, 2009 : 17). Georges-Marie Raymond, devenu propriétaire de la maison des Charmettes en 1810¹⁰, publie une *Notice sur les Charmettes, vallon des environs de Chambéry ; à l'usage des voyageurs qui visitent la retraite de J. J. Rousseau* : son objectif est la composition d'un guide touristique. Même si des décennies séparent Rousseau de l'écriture de ses grands textes, la maison des Charmettes et son vallon sont les lieux les plus marquants de sa vie et de l'œuvre à venir.

Du pèlerinage philosophique et patriotique émerge ainsi le pèlerinage littéraire, lequel « entretient la fabrication industrielle de portraits, objets et bustes du philosophe que chacun place dans son univers domestique » (Berchtold & Porret, 1999 : 17). Se rendre chez Rousseau, le rencontrer par l'imagination et l'émotion est donc une démarche indispensable. Le citoyen de Genève est entré définitivement dans le patrimoine ; telle devait être sa destinée, comme le souligne Germaine de Staël, dont le premier écrit est consacré à Rousseau : « La gloire des grands hommes est le patrimoine d'un pays libre, après leur mort le peuple entier en hérite » (1998 : 326). C'est l'homme illustre que l'on vient honorer lors

9. Voir Ambrus & Grosrichard, 2012 : 195-196.

10. Voir Mireille Védrine (2012 : 59-67) et André Palluel-Guillard (2012 : 27-45).

de la visite à Ermenonville ; c'est à la fois du philosophe et de l'homme tout simplement que Français, Suisses, mais encore Européens et internationaux, célèbres ou anonymes, viennent se souvenir aux Charmettes. Beaucoup accomplissent le pèlerinage rêvé et marchent sur « les chemins de Jean-Jacques », ainsi que s'est intitulée l'exposition en deux volets de 2011 et 2012 à la Maison des Charmettes. Beaucoup remplissent aussi les livres d'or, dont le premier fut mis à disposition des visiteurs par Georges-Marie Raymond en 1810. On ne saurait négliger cette forme de document auquel ce premier conservateur de la maison attache beaucoup d'importance :

« En mon absence, les fermiers sont chargés de présenter le registre aux personnes dont ils satisfont la curiosité en leur ouvrant la maison. Je regrette beaucoup que cette idée assez naturelle n'ait pas été mise à exécution par les propriétaires qui m'ont précédé » (1811 : 289-290).

Quelles que soient en effet les diverses émotions qui s'y expriment : admiration, fétichisme, idolâtrie, rejet ou haine, la trentaine de livres d'or des Charmettes sont riches d'enseignement sur la réception et la perception de Rousseau en des contextes historiques et socio-politiques singuliers. De ce fait, ils sont le témoin de mémoires individuelles liées à la mémoire collective scolaire, sociale et politique, et ainsi passeurs du patrimoine rousseauiste, tant matériel qu'immatériel, au sens où « la continuité entre le passé et le présent est assurée par l'intermédiaire des individus eux-mêmes » (Davallon, 2015 : 27).

Le livre d'or des visiteurs ou un document co-constructeur de la patrimonialité

La maison des Charmettes est par conséquent l'expression d'une identité littéraire et d'une forme de patrimonialité, entendue comme « le rapport d'attachement des pratiquants ordinaires d'une ville avec ce qu'ils considèrent comme leur patrimoine » (Watremez, 2008 : 12). Cette notion de patrimonialité, qui n'est autre qu'une relation subjective aux lieux de vie et à l'espace urbain – selon Watremez, mais ici plus bucolique –, peut se traduire par la place symbolique accordée aux publics, notamment par les traces et écrits de visiteurs

sur les livres d'or. L'étude diachronique des écrits de visiteurs issus de douze volumes (de 1820 à 2017) sur les 29 que constitue la collection des livres d'or des Charmettes a en effet permis d'observer la diversité des témoignages selon les époques¹¹. À travers ces traces, l'idée de *transmission* patrimoniale prend corps. Le patrimoine rousseauiste est mis à l'épreuve du temps comme le souligne ce témoignage datant de 1927 sur l'un des livres d'or :

« Est-ce là le site, seulement qui nous enchante et nous entraîne vers la rêverie ? Ou, est-ce un restant de vie qui surgit tout à coup devant nous ? Est-ce tout un passé qui surgit devant moi ? Je ne puis m'expliquer la cause de mon émoi. »

La relation au présent, au passé et à la mémoire se trouve bouleversée, car ce qui caractérise la maison d'un écrivain, *a contrario* d'un musée, est qu'elle a été habitée et que la sauvegarde de l'authenticité donne l'illusion d'entrer dans l'intimité de l'auteur. Dans le cas de la maison des Charmettes, ce pouvoir magique des lieux agit, et c'est bien de transmission patrimoniale qu'il est question, d'un patrimoine cette fois-ci de valeurs, morales et politiques, à lire cet autre témoignage du 2 juin 1860 :

« Les vers et la poussière pourront dévorer tes restes, les vers et la poussière pourront dévorer tes œuvres, mais le génie du progrès et de la liberté saura bien préserver ta mémoire et conserver toujours les grands principes de la morale et de la religion naturelle dont ta vie et ton génie ont su faire briller avec éclat la vérité [...]. »

La conscience du temps qui passe chez ce visiteur n'empêche pas l'abolition de toute distance temporelle avec Rousseau, comme le signifie le tutoiement, très souvent utilisé dans ces registres. Ce qui sert aussi la construction, la « fabrique du patrimoine » (Heinich, 2009), ce sont l'émotion (Heinich, 2012) et l'attachement (Hennion, 2004 ; Tornatore, 2010) que mobilise le visiteur et qui transparaissent dans son témoignage. Quelle que soit la date de la visite, elle correspond pour ce dernier à un parcours de l'intime, à une impression

11. Précisons que les passages extraits des livres d'or sont ici inédits. Pour des analyses plus approfondies sur ce corpus, nous renvoyons à une publication à paraître : Cussac & Lambert (2020a). Cette recherche a été effectuée à la mairie de Chambéry ; que soient remerciés ici Mireille Védrine et ses collègues pour leur soutien dans ce travail.

de véritable rencontre, ainsi que l'exprime un visiteur sur une page d'août 1927. S'y lit non seulement de l'affectivité, mais se révèle à travers son sentiment d'effacement du temps celui de contribution au patrimoine :

« M'arrêtant devant chaque objet, chacun me dit un je ne sais quoi, que je ne puis définir. Le temps a effacé certaines traces, mais il en est une qui, pour moi, n'est point effacée : c'est un restant de vie qui, malgré les années, ne peut point s'effacer. En étudiant bien ce qui se passe en moi, je ne puis appeler cela du souvenir. Je ne pourrais que dire, que ce qui fut un temps, est aujourd'hui encore, car un restant de vie subsiste en ce nid. »

La continuité entre le temps de Rousseau et le temps du visiteur est effective. Travaillent à ce fil rouge des mémoires à la fois le souvenir de l'œuvre et l'existence de la demeure. C'est la raison pour laquelle les livres d'or des Charmettes prennent la dimension de bien commun et patrimonial. Nombre de ceux qui y ont couché leur plume semblent bien l'avoir fait dans le sens de la transmission : « le blé que tu as semé lève encore – écrit ce visiteur du 17 septembre 1941 –, comme l'a dit Bazin tu seras le guide et la lumière de beaucoup de générations encore ». Les traces sur ces registres vont bien au-delà d'un hommage traditionnel, plus distancié. Certes, l'admiration et la reconnaissance s'y lisent souvent, mais le vœu de conserver la mémoire du philosophe n'est pas un souhait formulé à la légère : « Je n'ai pas voulu passer à Chambéry sans venir visiter la demeure de l'illustre Jean J. Rousseau, pour en garder le souvenir à perpétuité » (un visiteur en 1860). Il arrive même que le visiteur fasse le lien avec l'avenir dans le sens où Rousseau est, dans les périodes politiquement troubles, encore un garant de liberté démocratique : « C'est ici que dans la beauté simple de la nature savoyarde se sont épanouis et révélés le génie et la sensibilité d'un de nos plus grands auteurs, Jean-Jacques Rousseau, dont la pensée a changé le monde et dont la lecture peut ainsi nous protéger des menaces qui nous entourent », écrit François Hollande sur le livre d'or en 2016.

Ces registres revêtent par conséquent la fonction de co-construction d'un patrimoine non figé, sans cesse réactualisé :

« Les livres d'or des Charmettes sont ainsi des documents qui représentent une double valeur : testimoniale et patrimoniale, et qui opèrent une double patrimonialisation, dans le sens d'une double mise en mémoire : celle matérielle du fonds des livres d'or, et celle plus immatérielle, liée à la figure de Rousseau et aux visiteurs » (Cussac & Lambert, 2020a).

Que vive encore cette maison est apparu en ce sens indispensable à tous ses conservateurs, du tournant des Lumières jusqu'à nos jours, d'où un travail de réactualisation permanente de ce patrimoine par autant de gestes muséographiques que de propositions de médiation.

Valorisations contemporaines au service du devenir-patrimoine

La patrimonialisation est un processus (Rautenberg & Tardy, 2013), une construction faite de gestes et de réinterprétations (Davallon, 2006), tout autant que la médiation qui consiste précisément à réactualiser ou faire revivre un objet, un patrimoine, à réinvestir le passé par et dans le présent. S'il existe des constructions réciproques entre des figures de personnes célèbres et des lieux de vie historiques devenus patrimoniaux, comme l'a démontré Delphine Saurier (2003, 2007), dans quelle mesure les travaux, les changements muséographiques contemporains et les médiations sensibles mettent-ils en valeur ou restructurent-ils ce patrimoine ?

Restructuration d'une maison-musée à l'ambiance authentique ?

Le changement récent du statut des Charmettes, labellisée « Maison des illustres » en 2012, comme nous l'avons évoqué, s'accompagne, selon les supports de communication, de dénominations diverses : elle est en effet dite tour à tour Maison des Charmettes, Musée des Charmettes ou Maison de Jean-Jacques Rousseau¹². Cette instabilité des noms est

12. La dénomination « Les Charmettes, maison de Jean-Jacques Rousseau » semble la plus stable sur les supports de communication actuels.

le signe d'un partage délicat entre deux sphères : celle de l'intime, la maison étant le cœur de l'intimité, du vécu, alors que le musée réfère davantage à la sphère publique et à une légitimation, voire une sacralisation. Le point de convergence consiste notamment en ce qu'une maison d'écrivain et un musée usent de techniques muséographiques et transforment la relation aux publics : « La Maison d'un écrivain déplace la relation écrivain-lecteur vers une relation élargie de l'écrivain au public » (Dekiss, 2009 : 783). La nouvelle dénomination peut traduire aussi un changement de statut symbolique : de maison sans doute modeste ancrée dans le passé, elle deviendrait plus noble en s'affirmant musée ; ou *a contrario* perdrait-elle son âme en se muséifiant ? La présentation des Charmettes, sur le site Internet de la ville de Chambéry, comme « musée d'ambiance et de souvenir littéraires » semble affirmer le contraire. La demeure a en effet connu des rénovations et transformations sur le plan architectural et muséographique qui ont accompagné ce changement.

Les aménagements architecturaux, pour revenir à la configuration originelle des lieux, les petites pièces ouvertes sur l'extérieur et un certain dénuement décoratif préfigurent sans doute une première impression ou interprétation sur l'œuvre. Ils témoignent aussi d'une humilité dans la conservation et la fonction même du lieu : c'est une maison avant d'être un musée. La quasi-absence de panneaux, feuilles de salle ou cartels dans les pièces semble ainsi les préserver, comme si le temps était suspendu. Or, si la préservation d'ambiances du passé renforce encore davantage la sanctuarisation, voire la muséification des lieux, il est intéressant de noter que les décors intérieurs et les chambres ont été reconstitués. En effet, si l'atmosphère du bonheur selon Rousseau s'incarne dans cette demeure, celle-ci a perdu son état originel ; les reconstitutions font illusion en cherchant à traduire une image ressemblante ou fidèle à l'esprit de l'époque. Mais l'essentiel est ailleurs, dans l'ambiance ainsi recrée ; et l'ambiguïté entre vrai et faux semble secondaire. De plus, les espaces d'habitation et la récente salle d'interprétation sont séparés, notamment dans leurs rôles : la demeure et son atmosphère surannée privilégient les émotions, tandis que l'espace plus proprement muséographique, moderne et

dépouillé, développe le « magasin d'idées » pour une meilleure compréhension. Enfin, pour clarifier cette confusion des dénominations, mentionnons que si cette maison d'écrivain est bien une demeure patrimonialisée, en l'absence de collection elle n'en constitue pas pour autant un musée, tel qu'on l'entend aujourd'hui.

Néanmoins, toute maison d'écrivain est un lieu unique, où « chaque objet donne à voir, à ressentir ou à interroger l'environnement de l'homme célèbre. Chaque indice pris individuellement retisse des fils invisibles qui relient l'œuvre à l'espace de vie » (Scipion, 2009). La recherche de l'authenticité s'exprime ainsi à travers des choix muséographiques de conservation et de restitution qui préservent et garantissent cette relation indicielle au passé. La mise en exposition d'objets, de documents et de mobilier ancien, ainsi que la scénographie dépouillée construisent une première forme de médiation. Si les restaurations de la maison des Charmettes proposent des espaces aussi authentiques que possible, c'est notamment pour offrir une découverte sensorielle fondée sur l'émotion (Cussac & Lambert, 2020b). Historiens, sociologues et muséologues ont en effet montré que la relation au patrimoine s'ancre dans une relation émotionnelle¹³. Pour David Sander et Carole Varone (2011), le lieu d'exposition est au service des fonctions émotionnelles autant que l'émotion aide le lieu à remplir ses fonctions muséales, ce qui s'affirme encore davantage pour les maisons d'écrivains où « [il] apparaît qu'au-delà du ressort de la connaissance littéraire, c'est le ressort de l'émotion, de l'imaginaire qui conduit le visiteur d'une maison d'écrivain à vouloir découvrir et s'imprégner des lieux » (Bonniot-Mirloup & Blasquie, 2016). À l'image d'autres musées, tels ceux d'histoire, l'émotion est un levier de médiation, voire de patrimonialisation : « l'émotion exprimée par le visiteur est située, elle lui permet de se projeter dans l'événement historique, de s'identifier à l'époque, de retrouver des souvenirs » (Ancel, 2015 : 36). Le désir de curiosité et le besoin de mémoire des publics s'expriment, comme on l'a observé dans les témoignages inscrits dans les livres d'or des Charmettes, par des émotions de toutes sortes. La

13. Voir notamment : Poulot, 2001 ; Heinich, 2013.

singularité des maisons-musées d'écrivains se manifeste alors par deux temporalités : la façon dont le lieu correspond à la fabrique de l'œuvre en son temps, et celle dont il continue de témoigner de la fabrique du patrimoine dans le présent. Dans ce processus de construction puis de transmission, quel rôle peut jouer la médiation sensorielle pour continuer de faire vivre un peu de l'esprit du lieu et de l'œuvre ?

Les médiations contemporaines dans le processus de patrimonialisation

Dès les années 1970, la Ville de Chambéry se dote d'un service éducatif – devenu depuis service des publics – qui développe une politique centrée sur l'éducation artistique et culturelle pour les trois musées dont elle a la gestion. Ainsi, comme l'affirme Mireille Védrine dans le projet scientifique et culturel des Charmettes :

« [Cette demeure est un] lieu de mémoire, d'expérimentation, d'apprentissage et d'éducation original, pour les jeunes et pour les adultes, qui défend des valeurs universelles, un lieu où l'on peut apprendre, en dehors des institutions et des médias, à travers Rousseau et ceux qui se sont inspiré de lui, à mieux comprendre la nature, le bonheur, la société et l'Homme, une "école buissonnière", en grande partie autodidacte, "une éducation dont le cœur se mêle", une leçon philosophique, qui s'appuie sur les textes, mais aussi sur l'expérience sensible d'un lieu, l'itinéraire d'un homme, et sur l'émotion¹⁴. »

Les médiations actuelles mises en œuvre aux Charmettes donnent du sens au programme muséographique de ce lieu de mémoire en suscitant, d'une part, des réminiscences émotionnelles et stimulant, d'autre part, des expériences sensorielles : « La notion de médiation permet ainsi de comprendre autrement le processus de patrimonialisation [...]. L'objet culturel apparaît alors continuellement travaillé dans son sens (et dans sa forme dans une moindre mesure) par une médiation » (Saurier, 2007).

Certaines modalités de médiation correspondent à une approche classique dans la mesure où.

14. Mireille Védrine, *Projet culturel et scientifique des Charmettes*, Chambéry, musées, 2009.

« [...] la médiation [y] requalifie le patrimoine comme un objet à contempler ou à comprendre, au sein d'un monde à explorer, à découvrir : elle propose un point de vue sur le patrimoine à travers la configuration d'un dispositif de représentation et de communication qui oriente les visiteurs vers une mise en signification – des lieux, des patrimoines » (Flon, 2014 : 14).

Mentionnons ainsi des médiations écrites lors des commémorations de 2012 : par exemple le livret *Rousseau 2012 Chambéry*, sous-titré *Chambéry et les Charmettes célèbrent l'année Rousseau*, qui développe une programmation annuelle éclectique et tous publics ; ou les journaux *Les Chemins de Jean-Jacques* (sous-titrés *Petit journal de l'exposition*) qui accompagnent et explicitent les expositions. Mentionnons encore la production éditoriale de catalogues savants richement illustrés¹⁵ qui œuvrent à la connaissance de ce patrimoine et ainsi à sa mémoire.

Des propositions assez habituelles se déclinent régulièrement, comme en témoignent les plaquettes-programmes de 2017 et 2018¹⁶ : la visite accompagnée et la visite audioguidée, le parcours historique et ludique avec tablette numérique « Sur les pas de Jean-Jacques Rousseau », des conférences ou le goûter-philos, des livrets-jeux et des ateliers, etc. La salle d'interprétation complète ces médiations centrées sur une approche éducative : l'intention de transmission de savoirs et la mission d'élargissement des publics y sont à l'œuvre. La diversité des situations de médiation prolonge la construction patrimoniale de cette demeure. Il s'agirait alors davantage d'une co-construction symbolique, car celle-ci « suppose des actions qui, de façon conjointe et/ou additionnée, font advenir ou évoluer les représentations du patrimoine, impliquant autant les interactions directes que les formes indirectes » (Saurier, 2003).

Pour compléter l'approche liée au sens et aux connaissances, différentes expériences sensibles et sensorielles (Ancel, 2015)

15. Notamment de reproductions de manuscrits, de couvertures d'éditions originales, de partitions de musique, de pages d'herbiers ou de lettres.

16. *Les Charmettes, maison de Jean-Jacques Rousseau*, programmation juin-septembre 2017 et mai-septembre 2018 ; notons que les activités et événements concernent la période estivale pour profiter du jardin, et que l'accès est majoritairement gratuit.

sont aussi proposées : il s'agira alors de placer le visiteur au centre d'un dispositif ou d'une expérience, de l'amener à visiter en amateur, au sens d'Hennion (2004) et de sa sociologie des attachements, comme celui qui aime, découvre et prend goût. Ces médiations originales, liées aux thèmes présents dans l'œuvre de Rousseau, et faisant appel aux cinq sens, ont notamment été déployées lors du tricentenaire de sa naissance. Plus récemment, la programmation de 2017 décline des médiations multisensorielles destinées à faire découvrir les lieux, à procurer plaisir et détente, ou à faire mieux apprécier l'œuvre de Rousseau : lors des 13^{es} Rencontres philosophiques, des « siestes sonores » dans le jardin proposent deux parcours sonores téléchargeables, réalisés par des auteurs contemporains¹⁷ dans le cadre du projet européen « Lieux vivants ». En 2018, d'autres temps forts éditorialisent à nouveau la saison. Par la délectation, l'intention est de renouveler la curiosité et la connaissance de l'homme, de l'œuvre et du lieu. La « balade de Jean-Jacques », « balade gourmande et culturelle »¹⁸, explore à elle seule la polysensorialité : découverte du piano-forte en concert, lecture de textes, dégustation de vins bio de Savoie ou du miel des Charmettes, découverte par les sens du jardin botanique. Ces médiations contemporaines constituent donc autant d'actions qui entretiennent, prolongent et réactualisent la patrimonialisation en acte, dans une plus ou moins grande proximité avec l'œuvre de Rousseau. Elles accompagnent le devenir-patrimoine de la Maison des Charmettes en rendant le lieu vivant, et en réinterprétant les thématiques chères au promeneur solitaire, qui avait pensé l'écriture d'une *Morale sensitive*.

Conclusion

En définitive, l'observation du processus de patrimonialisation dès son émergence, quoi qu'il en soit de sa temporalité,

17. Gauz, « Jean-Jacques, œuf des Charmettes » ; Nathalie Gendrot, « Visitation », , parcours sonores à télécharger sur smartphone ou tablettes.

18. Remarquons que les médiations sont ici déléguées à des associations et des professionnels (organisme public ou producteur privé) spécialistes de leur domaine.

permet de mettre en relief la puissance patrimoniale que donne le politique comme le collectif et l'individu à un être ou un objet entendu comme exceptionnel pour son rôle dans la mémoire collective. Mais il éclaire aussi sa potentielle fragilité au cours du temps et des idéologies, d'où la nécessité de sans cesse le réactiver et de penser son avenir. L'exemple de la maison des Charmettes retrace l'histoire de la conservation d'une maison, et de sa valorisation, notamment par sa mise en mémoire et en exposition, jusqu'à sa transformation et sa labellisation en maison d'écrivain, creuset contemporain d'une mise en communication et d'une démarche de tourisme culturel et littéraire (Bonniot-Mirloup & Blasquie, 2016). Depuis la naissance du culte de Rousseau en son temps, en passant par les pèlerinages sur ses pas jusqu'aux commémorations, l'actualisation régulière du processus de patrimonialisation se traduit par les études sur l'œuvre ainsi que par la sauvegarde et la valorisation des lieux.

Patrimonialiser, c'est tenter d'échapper à l'usure du temps, faire circuler des objets dans le temps et ainsi transformer ces derniers et les représentations qui leur sont attachées. La patrimonialisation de cette maison s'élabore ainsi dans un processus symbolique de légitimation – par la figure de Rousseau – d'une part, et de co-construction – par les visiteurs et les médiations – d'autre part. Dans l'évolution retracée, la figure de Jean-Jacques Rousseau apparaît comme un « être culturel » passé à la postérité, tandis que la maison des Charmettes représente un lieu privilégié de sa circulation, tous deux incarnant une forme de « trivialité » ou de « trivialisation », dans le sens d'Yves Jeanneret (2008), car si le philosophe est connu, comme de son vivant il en est beaucoup qui le visitent sans l'avoir lu.

La transformation de la maison en lieu de mémoire, davantage qu'en musée malgré l'appellation qui lui est parfois donnée, va-t-elle conduire davantage les visiteurs vers la lecture de l'œuvre ? Tel est désormais l'enjeu pour que la vie de ce patrimoine perdure, car « ce qui justifie l'existence des maisons d'écrivain est [d'abord] dans des textes inaccessibles pendant le temps de la visite » (Menant, 2009 : 771). Le devenir de cette demeure et la transmission attachée à cette « filiation inversée » (Davallon, 2006) semblent ainsi reposer autant

sur les conservateurs et médiateurs que sur les visiteurs et lecteurs.

Manuscrit reçu le 24 mars 2019

Version révisée reçue le 25 octobre 2019

Article accepté pour publication le 30 octobre 2019

Bibliographie

Ambrus (Gauthier) & Grosrichard (Alain) (dir.). 2012. *Vivant ou mort, il les inquiétera toujours. Amis et ennemis de Rousseau (XVIII^e-XXI^e siècles)*. Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque de Genève, de la Fondation Bodmer Cologny et du Musée Voltaire (20 avril - 16 sept. 2012). Gollion, Montricher : Infolio éditions et Éditions Noir sur Blanc.

Ancel (Pascale). 2015. « Histoire, mémoire, émotion. La place du sensible au musée », p. 31-42 in *Les Mondes de la médiation culturelle* / sous la direction de Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas & Pauline Vessely, vol. 2. Paris : L'Harmattan.

Barney (Roger). 1986. *Rousseau dans la Révolution. Le personnage de Jean-Jacques et les débuts du culte révolutionnaire (1787-1791)*. Oxford : Voltaire Foundation.

Baudoin (Charles). 1962. « Pèlerinages ou de quelques étapes du Promeneur solitaire ». *La Table ronde*, 176, p. 19-30.

Berchtold (Jacques) & Porret (Michel) (dir.). 1999. *Rousseau visiteur, Rousseau visité. Les dernières années (1770-1778)*. Genève : Droz (Annales Jean-Jacques Rousseau).

Bonnet (Jean-Claude). 1998. *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Paris : Fayard.

Bonniot-Mirloup (Aurore) & Blasquet (Hélène). 2016. « De l'œuvre aux lieux : la maison d'écrivain pour passerelle (France) ». *Territoire en mouvement, revue de géographie et d'aménagement* [en ligne], 31 : <http://tem.revues.org/3722> ; DOI : 10.4000/tem.3722 [consulté le 22 novembre 2019].

Cussac (Hélène) & Lambert (Emmanuelle). 2020a (à paraître). « Valeurs testimoniale et patrimoniale des livres d'or : les écrits de visiteurs de la maison-musée des Charmettes », in *Les Témoins au musée. Mémoires du patrimoine mémoriel* / sous la direction de Esteban Castaner-Munoz, Michèle Gellereau & Virginie Soulier. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan.

Cussac (Hélène) & Lambert (Emmanuelle). 2020b (à paraître). « Maisons d'écrivain et médiations sensibles : promenades imaginaires sur les pas de Rousseau, réminiscences émotionnelles sous les toits de Jean-Jacques »,

in *Émotions littéraires, émotions patrimoniales*. Actes du colloque de Saint-Denis organisé par Bérangère Voisin, Aurélie Mouton Rezzouk & Sylvie Gonzales, 1-2 déc. 2016.

Davallon (Jean). 2006. *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermes Science-Lavoisier.

Davallon (Jean). 2015. « Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation », in *Mémoire et nouveaux patrimoines* [en ligne] / sous la direction de Cécile Tardy et Vera Dodebei, Marseille, OpenEdition Press : <https://books.openedition.org/oep/444> [consulté le 20 novembre 2019].

Dekiss (Jean-Paul). 2009. « La maison d'un écrivain, utopie ou enjeu de société ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109(4), p. 783-795.

Ferrand (Nathalie). 2012. « Les manuscrits de Rousseau », p. 30 in *Jean-Jacques Rousseau et les arts* / sous la direction de Guilhem Scherf. Paris : Éditions du Patrimoine.

Flon Émilie, 2014, « Introduction ». *Culture & Musées*, 23, « Tourisme et médiations des patrimoines », p. 13-20.

Forster (Elizabeth A.). 1921. *Le Dernier Séjour de J.-J. Rousseau à Paris, 1770-1778*. Paris : Champion.

Goulemot (Jean-Marie) & Walter (Éric). 1984. « Les centenaires de Voltaire et de Rousseau. Les deux lampions des Lumières », p. 381-420, in *Les Lieux de mémoire. I La République* / sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard.

Guichard (Olivier). 2009. « Introduction ». *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, 8, « L'indispensable visite. Naissance du pèlerinage littéraire et artistique », p. 11-19.

Guillaume (James) (éditeur). 1891-1958. *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*. Paris : Imprimerie nationale (Collection de documents inédits sur l'histoire de France), 7 tomes.

Heinich (Nathalie). 2009. *La Fabrique du patrimoine, « De la cathédrale à la petite cuillère »*. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Heinich (Nathalie). 2012. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Gallimard.

Heinich (Nathalie). 2013. « Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales », p. 195-210 in *Émotions patrimoniales* / sous la direction de Daniel Fabre. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France, 27).

Hennion (Antoine). 2004. « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur ». *Sociétés*, 85, p. 9-23.

Jeanneret (Yves). 2008. *Penser la trivialité*. Vol. 1 *La Vie triviale des êtres culturels*. Paris : Hermes Science-Lavoisier (Communication, médiation et construits sociaux).

Kaehr (Roland). 2012. « La tenue de Rousseau était-elle arménienne ? ». *Lit-tera Edebiyat Yazıları*, 31, p. 77-90. En ligne : <http://rousseaustudies.free.fr/articleKaehrrousseularmenien.pdf> [consulté le 21 novembre 2019].

L'Aminot (Tanguy). 2009. « Un pèlerinage initiatique : le Voyage à l'Isle des Peupliers d'Arsène Thiébaud ». *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, 8, « L'indispensable visite. Naissance du pèlerinage littéraire et artistique », p. 51-66.

L'Aminot (Tanguy). 1992. *Images de Jean-Jacques Rousseau de 1912 à 1978*. Oxford : Voltaire Foundation.

Lilti (Antoine). 2014. *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*. Paris : Fayard.

Menant (Sylvain). 2009. « Maison d'écrivain et histoire littéraire ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109(4), p. 771-781.

Mercier (Louis-Sébastien). 1791. *De J.J. Rousseau, considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*. Paris : Buisson, 2 vol.

Nora (Pierre). 2011. *Présent, nation, mémoire*. Paris : Gallimard.

Palluel-Guillard (André). 2012. « Rousseau et Chambéry, je t'aime, moi non plus », p. 27-45 in *Autour de Jean-Jacques Rousseau*. Chambéry : Altal Éditions (Société des Amis du vieux Chambéry, 20).

Poulot (Dominique) (dir.). 2001. « Défendre le patrimoine, cultiver l'émotion ». *Culture & Musées*, 8.

Rautenberg (Michel) & Tardy (Cécile). 2013. « Patrimoines culturels et naturels : analyse des patrimonialisations ». *Culture & Musées*, hors-série, p. 115-138.

Raymond (Georges-Marie). 1811. *Notice sur les Charmettes, vallon des environs de Chambéry ; à l'usage des voyageurs qui visitent la retraite de J.J. Rousseau*. Genève, Paris : Paschoud.

Rousseau (Jean-Jacques). 1959. *Les Confessions* [1782 et 1789] in *Œuvres complètes*. Vol. 1, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris : Gallimard (La Pléiade).

Rousseau (Jean-Jacques). 1974. *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. Édition de R.A. Leigh et al. Banbury : Voltaire Foundation, 52 vol.

Sacquin (Michèle). 2012. « Les manuscrits de Rousseau pendant la Révolution ». *Revue de la BnF*, 42, p. 56-69.

Sander (David) & Varone (Carole). 2011. « L'émotion a sa place dans toutes les expositions ». *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], 134, p. 22-28 : <http://ocim.revues.org/840> ; DOI : 10.4000/ocim.840 [consulté le 22 novembre 2019].

Saurier (Delphine). 2003. *Médiations et co-construction du patrimoine littéraire de Marcel Proust, la Maison de tante Léonie et ses visiteurs*. Thèse

de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Saurier (Delphine). 2007. « Proust dans ses meubles. Patrimonialisation de la Maison de tante Léonie ». *Ethnologie française* [en ligne], 37(3), p. 541-549 : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-3-page-541.htm> [consulté le 22 novembre 2019].

Saurier (Delphine). 2013. *La Fabrique des illustres. Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire*. Paris : Éditions Non Standard (SIC : Recherches en sciences de l'information et de la communication).

Scherf (Guilhem) (dir.). 2012. *Jean-Jacques Rousseau et les arts*. Catalogue de l'exposition présentée au Panthéon du 29 juin au 30 septembre 2012. Paris : Éditions du Patrimoine.

Scipion (Sylvie-Marie). 2009. « Ouvrir les portes d'une maison d'écrivain... ». *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], 125 : <http://ocim.revues.org/252> ; DOI : 10.4000/ocim.252 [consulté le 22 novembre 2019].

Schlobach (Jochen). 1984. « Un reportage sur Rousseau en 1763 ». *Dix-Huitième Siècle*, 16, p. 211-218.

Staël (Germaine de). 1789. *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.J. Rousseau*. s.l. : s.n.

Staël (Germaine de). 1998. *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800]. Édition d'Alex Blaesckhe. Paris : Classiques Garnier.

Termolle (Michel). 2014. « Un jeune baron flamand à Môtiers ». *Bulletin de l'Association Jean-Jacques Rousseau* [Neuchâtel], 74, p. 5-18. En ligne : <https://www.swedhs.org/actualite/neny.html> [consulté le 21 novembre 2019].

Tornatore (Jean-Louis). 2010. « L'esprit de patrimoine ». *Terrain*, 55, p. 106-127.

Trousson (Raymond). 2004. *Rousseau par ceux qui l'ont vu*. Bruxelles : Éditions Le Cri.

Védrine (Mireille). 2012. « Quelques notes sur Georges-Marie Raymond et Jean-Jacques Rousseau », p. 59-67 in *Autour de Jean-Jacques Rousseau*. Chambéry : Altal Éditions (Société des Amis du vieux Chambéry, 20).

Watremez (Anne). 2008. « Vivre le patrimoine urbain au quotidien : pour une approche de la patrimonialité ». *Culture & Musées*, 11, p. 11-36.

Auteures

Hélène Cussac, Université Toulouse III Paul Sabatier

Hélène Cussac, enseignante à l'Université Toulouse III Paul Sabatier, qualifiée maîtresse de conférences en 9^e section, est membre du laboratoire Patrimoine-Littérature-Herméneutique (PLH) de l'Université Toulouse Jean Jaurès. Spécialiste en histoire des idées et littérature du XVIII^e siècle, elle a récemment co-dirigé le n° 48 de la revue *Dix-Huitième Siècle* : « Se retirer du monde », juin 2016. Elle a aussi réédité – en collaboration – l'ouvrage collectif *Discours du corps au XVIII^e siècle*, 2015. Elle participe actuellement à l'édition des œuvres complètes de Bernardin de Saint-Pierre, est en train d'éditer les actes d'un colloque qu'elle a organisé en mai 2016 sur une figure patrimoniale toulousaine (Loménie de Brienne), et vient d'organiser le XXXIII^e colloque international de la Sator sur le sonore (mai 2019).

Courriel : helene.cussac@univ-tlse2.fr

Emmanuelle Lambert, Université Toulouse III Paul Sabatier

Emmanuelle Lambert est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication, et membre du Lerass (EA 827, équipe MICS) à l'Université Toulouse III Paul Sabatier. Ses recherches portent sur la médiation culturelle, dans ses déclinaisons patrimoniales, muséales ou artistiques, et sur l'analyse des modalités de mise à contribution des publics. Outre de nombreuses publications autour de ces thématiques, elle a notamment co-dirigé le dossier « Art, mémoire et territoire », du n° 78 de la revue *Sciences de la société* (2009).

Courriel : emmanuelle.lambert@iut-tlse3.fr

Résumés

Le devenir-musée de la maison des Charmettes de Jean-Jacques Rousseau. La patrimonialisation d'une demeure à l'épreuve du temps

La maison des Charmettes, à Chambéry, est l'une des demeures de Jean-Jacques Rousseau qui devint dès le XVIII^e siècle un lieu de pèlerinage reconnu. Classée monument historique au début du XX^e siècle, récemment labellisée « Maison des illustres », elle est l'objet de dénominations qui s'accompagnent d'une volonté de valoriser, d'interpréter, voire de re-crée le passé rousseauiste. Entre patrimoines matériels et immatériels tenant à l'écrivain, cet article retrace le processus de patrimonialisation du temps même du philosophe à nos jours, des pèlerinages aux témoignages sur les livres d'or et aux choix muséographiques et de médiation, lesquels font preuve d'une construction patrimoniale par les visiteurs autant que par l'institution.

Mots-clés

nationalisation, patrimonialisation, médiation, maison-musée d'écrivain, Jean-Jacques Rousseau

The museum-becoming of J.-J. Rousseau's home of Charmettes. The patrimonialization of a house in the long term

The Charmettes's House in Chambéry is one of the dwellings of Jean-Jacques Rousseau, which became a place of renown pilgrimage starting in the 18th century. Classified as a Historic Monument at the beginning of the 20th century, it was recently named the "House of Illustrious." It is the object of denominations that come from a desire to value, interpret and even re-create the past of Rousseau. Between material and immaterial heritage of the writer, this publication traces the process of patrimonialism from the philosopher's time to today, from the pilgrimages, testimonials of the gold books to the choices of museographic and mediation, which show a patrimonial construction made by the visitors as well as by the institution.

Keywords

nationalisation, patrimonialism, mediation, writer's house-museum, Jean-Jacques Rousseau

La transformación en museo de la Maison des Charmettes de Jean-Jacques Rousseau

La Maison des Charmettes, en Chambéry, es una de las residencias de

Jean-Jacques Rousseau, que se convirtió en un reconocido lugar de peregrinación en el siglo XVIII. Clasificado como Monumento Histórico a principios del siglo XX, recientemente etiquetado como «Casa de Ilustres», es objeto de denominaciones que van acompañadas de un deseo de valorizar, interpretar e incluso recrear el pasado Rousseoista. Entre el patrimonio material e inmaterial ligados al escritor, este artículo recorre el proceso de patrimonialización, desde la época del filósofo hasta nuestros días, desde las peregrinaciones hasta los testimonios sobre los Libros de Oro, pasando por las decisiones museográficas y de mediación, que demuestran la construcción de un patrimonio tanto por parte de los visitantes como de la institución.

Palabras clave

nacionalización, patrimonialización, mediación, casa-museo de escritor, Jean-Jacques Rousseau

La maison-musée de Corneille à Petit-Couronne : mise en scène de l'écrivain à demeure

Marie-Clémence Régnier

Université d'Artois

La patrimonialisation¹ des maisons normandes de Corneille bouleverse les contours de la biographie que ses proches comme les savants ont longtemps ancrée à Paris (Poulouin, 2004). Certes, Corneille y a vécu et il y est mort en 1684. Mais faire du dramaturge un Parisien, c'est aussi mettre à l'honneur l'universalité et l'identité nationale du grand écrivain, tout en façonnant une scénographie et une mythographie (Diaz, 2007 ; Brissette, 2005 ; Abastado, 1979) de l'auteur marquées par la vie de cour, une vie sociale et un décor semi-urbain, notamment dans le quartier de la butte Saint-Roch, rue d'Argenteuil (Fournier 1863 ; Blocker, 2008). En outre, cela revient à mettre en scène le « vieux Paris » du XVII^e siècle, quand la façade de la maison natale de Corneille à Rouen était recouverte d'un badigeon rebutant bien des pèlerins au XIX^e siècle (Régnier, 2018). Pourtant, par son histoire qui la lie étroitement au *Gothic Revival* d'outre-Manche, la Normandie rivalise en matière de pittoresque, clé herméneutique pour

1. Nous entendons par là le processus culturel, social, politique, idéologique et juridique par lequel un objet, une pratique, un lieu, un bâtiment, un individu ou un groupe deviennent des biens qui font sens pour une communauté (Grange & Poulot, 1997).

comprendre les ressorts de la patrimonialisation des maisons-musées d'écrivains (Guillet, 2012 : 149). La promotion des racines normandes de Corneille instaure de fait un nouvel équilibre entre la « petite patrie » et la « grande patrie », et entre les différentes scénographies et mythographies dont l'écrivain fait l'objet.

Cette valorisation se joue depuis le début du XIX^e siècle au sein des sociétés savantes locales (la Société libre d'émulation de la Seine-Maritime au premier chef) et des littérateurs rouennais, soutenus par le Normand Arcisse de Caumont, fondateur de la Société des antiquaires de Normandie (1824) et de la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments historiques (1834). Elle se cristallise ensuite autour de 1864, lorsque Édouard Gosselin, greffier-archiviste au palais de justice de Rouen, identifie la ferme où la famille de Corneille se mettait au vert près de la capitale normande, à Petit-Couronne². Aussitôt, il donne à la maison natale de la rue de la Pie son pendant rustique et son statut de « maison d'écrivain » : la légende locale, qui voulait que Corneille ait écrit sur un banc de pierre quelques-uns de ses vers dans un décor bucolique, attire pèlerins et curieux. Cette représentation s'avère en réalité plus promotionnelle pour les lieux qu'historique.

En 1868, Frédéric Deschamps, auteur dramatique, avocat et conseiller général de la Seine-Inférieure, obtient la signature d'une promesse de vente. En 1878, après quelques années de tractations administratives au cours desquelles une plaque commémorative est apposée à la maison, le Département finit par choisir une forme inédite de valorisation patrimoniale et une démarche proprement muséologique : la transformation de la maison-mémorial en maison-musée³. Lieu de pèlerinage, la maison devient un lieu digne d'intérêt pour les collections qu'elle renferme et qu'un conservateur administre, étudie, valorise, et dont il assure la transmission pour les visiteurs⁴.

Premier lieu de ce genre en France pour un écrivain, la

2. Pierre Corneille hérite en 1639 de la propriété, acquise par la famille en 1608.

3. « Maison du Grand Corneille à Petit-Couronne », 4 N 518, Archives départementales de Seine-Maritime, Grammont.

4. Cf. André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, coll. « La Muséologie », p. 251.

« maison des champs » de Corneille constitue un cas d'étude riche pour observer le développement des maisons-musées d'écrivains en France, notamment grâce aux nombreuses sources qui concernent ses débuts. Cet article étudie donc comment a pris forme ce musée pionnier qui est resté l'unique représentant de ce type d'institution jusqu'à l'orée du XX^e siècle en France⁵. Dans une « mise en scène du patrimoine » (Flon, 2012) toute théâtrale, les restaurateurs ont en effet aménagé un décor domestique dans le cadre de ce que Raymond Montpetit (1996) appelle « muséographie analogique ». Intimiste, elle repose sur la reconstitution d'une maison d'époque Louis XIII, plus urbaine que campagnarde, qui répond en réalité à certains codes de l'architecture d'intérieur du XIX^e siècle. Plus marquée à l'extérieur qu'à l'intérieur, la muséographie accompagne les représentations fantasmées de la vie et du travail de l'écrivain, qui relèvent de la fabrique stéréotypée de l'imagerie d'Épinal dans laquelle la III^e République a excellé et qui façonne la construction et la réception du patrimoine (Heinich, 1991, 2009). Il s'agira tout d'abord de comprendre les enjeux de la restauration et de l'aménagement muséographique du musée. Cet « état des lieux » nous conduira ensuite à une étude de réception grâce aux commentaires de visiteurs à l'ouverture du musée.

La fabrication patrimoniale des maisons de Pierre Corneille

La restauration : un « dilemme cornélien »

Guy de Maupassant est l'un des rares témoins à faire mention de l'état du mémorial de Petit-Couronne avant travaux. L'écrivain y relate qu'après avoir passé la soirée chez Flaubert, à Croisset, voisine de quelques kilomètres, ils ont visité « la maison de Corneille » (figure 1) :

« Le lendemain, nous avons été voir la maison de Corneille au Petit-Couronne. C'est à gauche de la Seine, dans un village morne, une petite demeure en galandage dont les

5. Un musée a vu le jour en 1879 dans la maison natale de La Fontaine à Château-Thierry après rachat en 1876 par une société savante locale, mais le lieu est consacré principalement à l'histoire de la ville.

poutres sont recouvertes d'espèces d'écaillés de bois. Les appartements sont fort bas. L'endroit triste mais un peu dissipant » (Maupassant, 1973 : 177⁶).

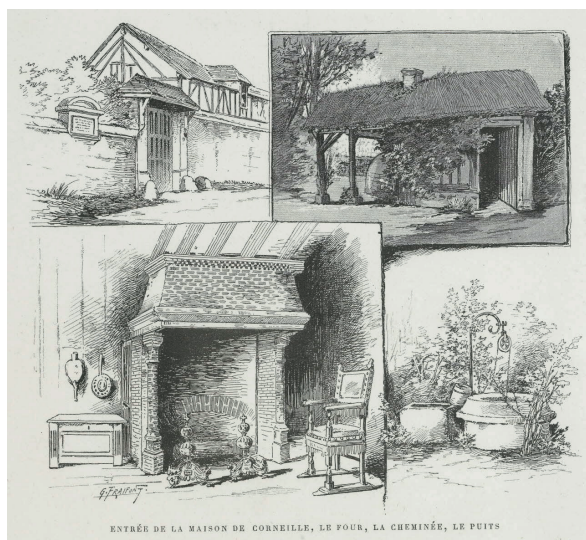


Figure 1. « Entrée de la maison de Corneille [à Petit-Couronne], le four, la cheminée, le puits ». Illustration publiée dans Gustave Fraipont, *Les Environs de Rouen. Cent vingt dessins*, Rouen, E. Augé, 1890.
© Bibliothèque municipale de Rouen.

Pas de quoi déplacer les foules donc. Mais l'écrivain poursuit :

« Une vieille mare vaseuse avec une pierre en place de banc a dû servir à fixer l'œil et à recueillir l'esprit du vieux poète qui la considérait sans doute pendant des jours entiers » (*ibid.*).

La description met à l'honneur le banc de pierre autour duquel avait déjà rêvé le journaliste Eugène Noël au cours des années 1860 (Noël, 1869 : 322 *sqq.*) (figure 2).

La réflexion de l'écrivain au sujet du caractère inspirant du paysage alentour trouve son contrepoint dans l'évocation des tragédies de Corneille, dont le cadre de vie aurait davantage dû lui inspirer des élégies ou des bucoliques... Ce clin d'œil

6. Lettre à sa mère (n° 104), ministère de la Marine et des Colonies, Paris, le 22 octobre 1878.



Figure 2. Charles Delaquaize, dit Burchell, maison de Corneille à Petit-Couronne : banc de pierre dans le jardin, 1939-1993. Photographie, gélantino-bromure d'argent sur support souple, n. et b.
© Bibliothèque municipale de Rouen / Photo Charles Burchell-Delaquaize.

amusé de l'écrivain donne un sens à la visite de la maison dans l'imaginaire littéraire : il en fait un lieu d'écriture.

Quoi qu'il en soit, il apparaît nécessaire de restaurer le monument, peu présentable en l'état. Le Département doit-il alors protéger la façade des intempéries et de l'usure du temps en la badigeonnant, comme la maison natale de Corneille, rue de la Pie, à Rouen ? Les nombreuses critiques essuyées au début du siècle sur ce point poussent dans la direction inverse. Faut-il donc laisser le monument tel quel, au risque de le voir se dégrader plus encore jusqu'à sa disparition ? Le Département ne peut pas risquer d'être rendu responsable d'une nouvelle perte après les travaux d'urbanisme qui ont rescindé la maison natale de Corneille à Rouen en 1856. L'érudit normand Georges Dubosc a retracé *a posteriori* les étapes des travaux entrepris afin de répondre à ce « dilemme cornélien ». Son rapport fait état d'un premier geste muséographique dans l'appropriation de la localisation opportune d'un bloc de pierre dans le jardin pour bâtir le « génie des lieux » :

« Seulement, n'allez pas croire que Pierre Corneille, comme on le conte souvent, a écrit *Le Cid* sur "la table de pierre" qui s'abrite sous un buisson de noisetiers. Cette "table de pierre" est tout simplement une ancienne "pierre d'âtre",

placée devant la cheminée de la salle, qui avait été posée au XVIII^e siècle, qu'on a enlevée lors de la restauration de la maison, et qu'on a déposée en 1876, là où elle s'offre maintenant... à la vénération des fidèles cornéliens » (Dubosc, 1917 : 33).

La pierre dans le jardin fait partie d'une mise en scène qui se trouve certainement motivée par le compte rendu de l'écrivain Eugène Noël, qui affirmait que « [c']est là que travaillait Corneille » (Noël, 1869 : 323). Par ailleurs, les architectes Desmaret et Fauquet ont restitué un certain nombre d'éléments originaux grâce à un important travail archéologique. Par ailleurs, ils ont fait de la maison un exemple représentatif de l'architecture domestique normande : des documents conservés aux Archives départementales de Seine-Maritime attestent que les architectes ont respecté le vœu du Conseil général de conserver l'entrée de la propriété en l'état et le « cachet » d'époque des clôtures, comme du jardin⁷.

Mais ce n'est là qu'un aspect tronqué de la question. Dubosc explique : « Quant à l'épi de faîtage en faïence, avec une colombe violette, il fut copié sur un modèle du Musée des antiquités de Rouen » (Dubosc, 1917 : 34). Cette information indique la volonté des architectes d'apposer sur le toit un objet doué d'une valeur historique mais nullement authentique. Jacqueline Delaporte, ancienne conservatrice de la maison, a pointé du doigt le caractère anachronique de l'aménagement des pièces et du mobilier (Delaporte, 1984 : 19). Tout au plus les murs noircis dans la « salle à manger » peuvent-ils indiquer l'établissement d'une cuisine à cet emplacement. L'intérieur de la maison a donc été mis en scène pour reprendre le plan des habitations modernes et bourgeoises du XIX^e siècle : chambre, cuisine, cabinet de travail...

Et que dire de la devise latine attribuée à Corneille (*Et mihi res non me rebus submittere conor*⁸), du blason et de la plaque commémorative qui ornent une cheminée à l'étage (figure 3) ?

7. Extrait du registre des délibérations du Conseil général, 1^{re} session ordinaire de 1878, séance du 11 avril, « Maison de Pierre Corneille à Petit-Couronne. Travaux complémentaires », liasse 4 N 518, Archives départementales de Seine-Maritime, Grammont.

8. « Et moi je m'efforce de soumettre les choses à mon ordre et non de me soumettre au leur » (trad. M.-C. Régner).

Si la devise et le blason sont avérés, ils ont été ajoutés au décor en 1878, tout comme la plaque sur laquelle on peut lire le brillant *curriculum vitae* de Corneille. Ils rappellent au visiteur la leçon d'énergie héroïque des personnages du dramaturge. En outre, le texte est sans doute transcrit dans l'orthographe en vigueur au XVII^e siècle pour ménager un effet pittoresque à l'adresse des visiteurs : « Pierre Corneille, escuyer, conseiller et avocat du Roy en la table de marbre du Palais de Rouen, né le 6 juin 1606 et mort le 1^{er} octobre 1684 » (Maillet du Boullay, 1884 : 29). Le document d'archives mentionne d'ailleurs explicitement les remaniements entrepris : « Les murs présentent des irrégularités, des saillies qui choquent la vue. Une doublure en feuillet [...] permettrait de dissimuler ces défauts de construction⁹. »



Figure 3. Charles Delaquaize, dit Burchell, maison de Corneille à Petit-Couronne : cheminée au premier étage avec le blason et la plaque commémorative, 1939-1993. Photographie, gélato-bromure d'argent sur support souple, n. et b. © Bibliothèque municipale de Rouen / Photo Charles Burchell-Delaquaize.

La restitution de l'état soi-disant originel de la maison entretient donc une fiction aussi séduisante que le mythe de Corneille travaillant à ses tragédies à sa table de pierre, dans son jardin. En réalité, il s'agit d'une forme d'idéalisation qui agrège des époques et des éléments épars, certes tous

9. Extrait du registre des délibérations du Conseil général, 1^{re} session ordinaire de 1878, séance du 11 avril, « Maison de Pierre Corneille à Petit-Couronne. Travaux complémentaires », liasse 4 N 518, Archives départementales de Seine-Maritime, Grammont.

anciens. En outre, le monument associe des éléments architecturaux postérieurs et hétérogènes au plan d'une ferme cauchoise médiévale à colombages.

Entre le manoir néo-normand et la ferme cauchoise

Alors que les dessins publiés à la fin de la décennie 1860 témoignent de ce que la demeure de Petit-Couronne avait tout d'une ferme (Bouquet, 1888 : 299), et bien que la physionomie des lieux en conserve l'allure générale, la maison s'apparente davantage à un manoir normand après les travaux réalisés en 1874 et 1878¹⁰ (figure 4).



Figure 4. La maison de Pierre Corneille, 1910-1915. Négatif sur plaque de verre. Washington, Library of Congress, Prints and Photographs Division (George Grantham Bain Collection). © Domaine public.

Son architecture tire du côté des maisons de villégiature à la mode sous le Second Empire, annonçant un style architectural historiciste et éclectique que Jérôme Decoux qualifie de « style néo-normand » (Decoux, 2013). L'entreprise consiste non pas à copier ou à imiter, mais à réinterpréter des styles historiques et régionaux à l'aune des besoins et des techniques modernes. Ainsi, la maison de Corneille devient un

10. Voir les images tirées du dossier consacré au bicentenaire de Corneille dans *L'Illustration*, 11 octobre 1884, n° 2172, p. 232 : façade de la maison, détails dans le jardin, « cabinet » de Corneille et portrait par Chassevent-Bacque.

archétype de la demeure normande du gentilhomme, avec ses colombages, ses airs de manoir et son décor bocager en bord de Seine, microcosme idyllique qui fait fureur au XIX^e siècle (Guerrand, 1999). Cette architecture s'harmonise avec le terroir dans lequel elle prend racine à une époque où s'affirment les « petites patries » (communes, départements, c'est-à-dire le niveau local, par opposition à la nation au sens jacobin du terme) et où voient le jour la Société pour la protection des paysages de France (1901) et le Touring-Club de France, fondé en 1890 (Thiesse, 1997).

Toutefois, l'aspect flambant neuf du bâtiment peut créer l'effet inverse auprès de certains, gênés de l'emploi de matériaux modernes et de l'absence manifeste d'efforts pour les patiner. Un visiteur normand note ainsi dans le livre d'or du musée :

« Frappé du caractère de cette habitation bien moyen âge [sic]. Il y a à louer ceux qui ont présidé à l'installation du mobilier. Mais il faut tout dire : nous regrettons de voir des lambris modernes, en un mot, l'architecte qui a restauré cette demeure a mis trop de lui en restaurant¹¹ ! »

D'après ce visiteur clairvoyant, les lambris incriminés accentuent la césure temporelle qui sépare le temps présent d'un lointain passé, appréhendé non pas sous l'angle de la « valeur historique » – pour reprendre les termes d'Aloïs Riegl dans *Le Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse* (1903) – mais sous celui de la « valeur d'ancienneté » de la maison, ce que ce visiteur évoque avec l'expression « bien moyen âge ».

Entre le cabinet de curiosités et la bibliothèque

Du point de vue de l'agencement muséographique des collections, le musée de Petit-Couronne tient de la galerie de portraits, du cabinet de curiosités rassemblant des médailles comme des objets du quotidien, du musée lapidaire et de la bibliothèque. Les premiers objets à faire leur entrée chez Corneille sont des pièces de mobilier : chaises, paire de chenets, soufflet et bassinoire meublent les pièces, tels des accessoires de théâtre, dans un style Louis XIII qui rend le

11. « L. Despois de Folleville, de Rouen, 17 sept. 1886 », premier livre d'or du musée, Musée Pierre Corneille de Petit-Couronne [s. p.].

décor vraisemblable. Ils suggèrent des « scènes de vie » qui rappellent les dioramas mis en œuvre à la même époque dans les musées ethnographiques européens, notamment dans les salles consacrées à la vie paysanne au Nordiska Museet d'Artur Hazelius (depuis 1873), par exemple, ou dans la Salle de France du Muséum ethnographique des missions scientifiques (depuis 1878) (Noël, 1987). En ce sens, le musée s'apparente à la « muséographie analogique » dont Raymond Montpetit (1996 : 58) donne la définition suivante :

« La muséographie analogique est un procédé de mise en exposition qui offre à la vue des visiteurs des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis, de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors du musée [...]. Sans connaître ou reconnaître chacun des objets vus, le visiteur est susceptible d'identifier globalement la scène [...]. »

Formant un tableau spectaculaire qui a pour effet d'autonomiser l'exposition de l'aspect plus strictement savant du musée, cette muséographie tire parti des expériences illusionnistes originales de la mise en scène théâtrale qu'un Marcel Jambon, peintre, décorateur de théâtre et auteur de dioramas, emploie au Musée Grévin dans les tableaux consacrés à Victor Hugo, représenté à sa table d'écriture ou sur son lit de mort (Régner, 2019)¹².

La seconde catégorie d'objets comporte des œuvres figurant Corneille (buste par Jean-Jacques Cafféri, médaillons commémoratifs...) sous les traits d'un écrivain, assis, la plume à la main le plus souvent. Ainsi la gravure de Mazerolle, d'après Jacques Léman, qui le représente dans son cabinet de travail, ou encore l'eau-forte de Mainguet, qui figure Corneille assis discutant avec son frère Thomas. De même, un fauteuil à bras a été installé dans ce qui est présenté (abusivement) comme le cabinet de travail du dramaturge ; une bibliothèque y a été constituée¹³. La pièce renvoie l'écrivain aux livres, aux pages d'écriture et à deux emblèmes littéraires : un fauteuil

et une table. Le musée conserve également quelques *unica*, objets rares, et des reliques (boucle de chaussure, etc.). Mentionnons enfin une photographie de la toile Une collaboration donnée et dédicacée par le peintre Jean-Léon Gérôme (Des Cars, 2010) : elle représente une rencontre entre Molière et Corneille qui, d'après certaines théories, auraient écrit ensemble les œuvres du premier¹⁴. L'entrée au musée de cette œuvre éclaire l'importance grandissante que vont prendre au tournant du siècle les objets évoquant la vie de l'écrivain chez lui. On note ainsi l'entrée étonnante au musée¹⁵, le 30 décembre 1910, d'une table de style Louis XIV fabriquée par MM. Geoffroy et Rivette, sculpteurs et antiquaires rouennais, à partir du tableau de Gérôme, dans un va-et-vient troublant entre la scène fantasmée et la réalité, selon le mécanisme propre à la muséographie analogique.

Car c'est avant tout la dimension domestique et intimiste du sanctuaire cornélien qui fait toute sa valeur. De ce point de vue, les portraits et les reliques, les meubles et les objets domestiques suggèrent un effet de présence du maître des lieux. Ces objets sont voués à ne pas seulement recouvrir la valeur commémorative et cultuelle qu'ils revêtent dans la culture savante depuis le XVIII^e siècle : mis en scène et non sous vitrine, ils reprennent vie et retrouvent virtuellement leur fonction d'usage. En effet, s'ils demeurent bel et bien exposés, comme endormis sur un meuble de présentation ou sur les murs, ils concourent tous à évoquer des récits dans l'imagination des visiteurs, sollicités par les récits fantasmés du guide du musée, d'écrivains, de journalistes ou d'érudits.

De fait, la muséographie du musée favorise un imaginaire qui prend forme autour de motifs privilégiés entourant la figure de l'auteur classique : celle, idéale, du solitaire retransché dans un ermitage littéraire, vivant dans une mesure tout aussi classique.

12. Marcel Jambon met en scène le théâtre de Hugo au tournant du siècle : en 1902, il réalise les décors des *Burgraves* à la Comédie-Française, par exemple.

13. Registre d'inventaire du Musée Pierre Corneille de Petit-Couronne (1898-1905), p. 2 *sqq.*, Réunion des musées métropolitains.

14. Voir <http://moliere-corneille.huma-num.fr> (consulté le 22 novembre 2019).

15. Registre d'inventaire du Musée Pierre Corneille de Petit-Couronne (1898-2000), p. 22, Réunion des musées métropolitains.

L'ermitage du gentilhomme Corneille : l'idéal classique de simplicité mis en scène

Au XIX^e siècle, certaines vies d'écrivains nourrissent un imaginaire et une imagerie érémitiques. Ainsi de Blaise Pascal ou de l'abbé Prévost, par exemple, dont le souvenir est évoqué dans les abbayes où ils ont séjourné (Beugnot, 1996). Pensons aussi au « désert » de Jean-Jacques Rousseau dans le Valais ou à sa retraite de jeunesse aux Charmettes. De fait, les ermitages littéraires peuvent s'épanouir à la lisière des villes, à l'instar de celles d'un Molière ou d'un Boileau à Auteuil¹⁶ et, bien sûr, de Petit-Couronne dans le cas de Corneille. Le décor idéal de la maison des champs offre en effet un cadre parfait aux récits mettant en scène le dramaturge sous les traits d'un écrivain œuvrant dans un paysage bucolique et reculé. Inversement, les récits nourrissent l'imaginaire légendaire entourant les lieux.

À partir des festivités du bicentenaire célébrant la mort de Corneille (1884), la valorisation de la maison-musée de Petit-Couronne gagne la sphère politique et économique avec le développement du tourisme qui attire une population régionale et nationale, ainsi que des étrangers. Avec des récits biographiques savants et d'autres notices plus fantaisistes, le premier livre d'or du musée (1879-1900) rend compte de manière exemplaire de cette évolution en même temps que de l'affirmation de la figure érémitique de Corneille auprès des visiteurs.

Corneille, *paterfamilias* et humble gentilhomme

La première topique qui se dégage des commentaires inscrits au livre d'or aménage quelque peu l'idéal de solitude célibataire de l'ermite pour camper l'image bourgeoise de Corneille en bon père de famille et en homme d'intérieur travaillant obstinément à sa gloire et à l'entretien de son foyer. L'absence de charisme et les vertus domestiques du

16. S'inspirant d'anecdotes, de nombreux récits mettent en scène Molière à Auteuil, entouré des grands auteurs classiques le visitant, et Boileau avec son jardinier à qui il a dédié une épître. Voir, par exemple, Blémond & Valade, 1876.

sage *paterfamilias* et du laborieux homme de cabinet accompagnent opportunément la scénographie champêtre de la maison de Corneille et celle d'un cabinet de travail silencieux et isolé. C'est bien l'idéal de simplicité, cher au classicisme du siècle de Louis XIV, qui informe ces représentations. La valorisation héroïque de la simplicité du grand homme dans son mode de vie et dans son caractère fait ainsi pendant à son style (Bury, 2004). Villenave, par exemple, décrit la vie de Corneille par ces mots :

« La vie de Corneille fut sans agitation, sans événements étrangers à ses ouvrages. Il vivait dans son cabinet, travaillant pour la gloire. Il avait succédé à son père dans sa charge. Simple dans ses mœurs et dans ses habitudes, celui qui fit si bien parler ses héros sur scène brillait peu dans la conversation. [...] Les vertus domestiques, qui seules font le bonheur, sont sans éclat, et Corneille ne brilla donc qu'au théâtre » (Villenave, 1833-1844 : 7-8).

Cette topique emprunte aussi à la réception romantique de Corneille, qui qualifie les domiciles de l'écrivain de « logis » dans une approche misérabiliste (Zaragoza, 2006 ; Martin, 2006). La topique académique entre aussi en jeu pour qualifier la maison de « temple ». De façon inversement proportionnelle, l'humble « logis » devient le « temple » du grand homme, la chaumière un « château » à taille humaine. En ce sens, la reconstitution de la ferme sous des allures de « cottage » anglo-normand et d'élégant « manoir » conjugue savamment différentes composantes architecturales, tout en mettant à l'honneur la pauvre chaumière et la « maison » vis-à-vis d'un type d'habitation plus cossue. De surcroît, elle accompagne le glissement qui s'opère dans les études sur Corneille à la fin du siècle. La pauvreté du génie y prend le visage de l'humilité et de la simplicité, qualités que l'on retrouverait dans l'aménagement de sa maison. Léon Berthaut ([1897] : 48-49), homme de lettres, chroniqueur et professeur de langue et de littérature anglaises au Havre, affirme ainsi :

« Il y a eu, évidemment, dans la restauration de ces lieux sacrés, un profond respect de la simplicité cornélienne. [...] L'empereur Auguste, réduit à l'humble condition de fortune du poète, n'aurait pas choisi mieux ; sièges, landiers de fer ou de cuivre, cheminées anciennes, tout encore dit cette harmonie de la grandeur simple et naturelle qui est la marque spéciale à Corneille. »

Une vie légendaire

La traduction littéraire de ces scènes repose sur l'accumulation de stéréotypes qui dépeignent la vie simple, pieuse et réglée d'un jeune couple de parents à la campagne, modèle moral en vigueur sous la Troisième République (Charlot, 2014). Corneille, présenté comme un génie proche des gens, incarne alors les valeurs morales que la République veut transmettre dans les écoles. La valorisation de la maison, considérée comme le conservatoire d'un art de vivre ancestral, teinté d'accents paysans et populaires, est ainsi en phase avec l'essor des musées d'ethnologie à la même époque (Noël, 1987). À cet aspect s'ajoute l'image sociale et symbolique que reflète l'architecture des bâtiments : à mi-chemin entre le *cottage* bourgeois (avatar de « masure », chargé de snobisme) et le château de l'homme de pouvoir, le monument apparente Corneille à la bourgeoisie des gentilshommes, rouennais auxquels renvoie le logis principal après restauration et au peuple, auquel renvoient les communs autour de la maison.

La réception de la maison auprès des visiteurs conjugue dès lors l'idée de simplicité à celles de grandeur et d'austérité attendues de l'écrivain (Heinich, 2013). Ces représentations ne font donc pas grand cas des conclusions iconoclastes auxquelles aboutissent les biographes savants dans le dernier quart du siècle : la dichotomie entre l'approche érudite des cornéliens les plus éminents et les appropriations fantasmées des visiteurs profanes s'accroît. En effet, le débat sur la situation sociale et financière de Corneille fait rage parmi les érudits à l'époque. Contre le point de vue de Jules Levallois dans son *Corneille inconnu* – qui maintient que Corneille a mené une existence précaire (Levallois, 1876 : 288 *sqq.*) –, François Bouquet insiste sur l'importance du patrimoine et des revenus du dramaturge, du moins dans les années où ce dernier était susceptible de venir à Petit-Couronne et au moment de la vente de la propriété (Bouquet, 1888 : 299 *sqq.*).

Enfin, la dernière grande topique mobilisée dans le livre d'or redonne sens à des traditions religieuses passées au crible de la sécularisation et de diverses théories animistes ; elle institue une forme de croyance dans le « génie des lieux ». À l'approche des lois de 1905, la vivacité du culte laïque

rendu au grand homme trouve ainsi une assise solide dans la vénération du sanctuaire. Cela n'empêche pas certains visiteurs (comme l'abbé V. Samson) de rendre hommage au fervent chrétien que fut Corneille, dans ce qui tient précisément tout à la fois du temple laïque et de l'église, de la retraite de l'ermite et du sanctuaire (figure 5). La muséographie intimiste adoptée favorise justement ce recueillement. Dans son compte rendu de visite, Léon Berthaut rapporte une impression à ce sujet, qu'il complète d'une description riche d'enseignements des aménagements extérieurs et intérieurs (Berthaut, [1897] : 48-49) :

« Cette maison a quelque chose d'une châsse. D'une châsse, outre les reliques, elle a cette forme des cottages normands qui sont une manière du gothique : masses carrées [...] ; pans de bois garnis de carreaux simulant l'ardoise ; plâtre dans les intervalles ; fenêtres étroites encadrées de sapin brun, divisées par des meneaux et protégées par des grilles sur un vitrage aux mailles de plomb ; portes assez basses aux panneaux plissés [...] »



Figure 5. Pierre Corneille dans sa maison de campagne de Petit-Couronne (Seine-Maritime). Ph. Jeanbor, héliogravure du XIX^e siècle. © Archives Larbor.

La muséographie au XX^e siècle

La permanence des éléments muséographiques et promotionnels mentionnés caractérise la muséographie des lieux encore aujourd'hui. En effet, malgré l'acquisition et l'exposition de quelques pièces de mobilier complémentaires dans la première moitié du XX^e siècle¹⁷, la muséographie n'a guère évolué jusqu'au tricentenaire de la mort de Corneille en 1984. Certes, des rafraîchissements de peinture ont quelque peu rajeuni l'allure générale des murs. Mais la « fée électricité » a mis du temps à s'installer chez le dramaturge : ce cadeau lui fut offert pour célébrer la commémoration de 1984 ! Des panneaux de cuir repoussé et peint de Malines, datant du XVI^e siècle et provenant de l'abbaye Saint-Amand (Rouen), ont cependant été déposés pour décorer les murs du cabinet de travail (figure 6), tandis qu'un lit du XVIII^e siècle (d'après un modèle du XVII^e siècle), situé à l'origine au couvent de la Visitation de Rouen et donné en 1981, a été installé dans ce qui s'apparente à une chambre dans le parcours. Mais depuis quelques années, l'heure est à l'épure : le lit n'est plus exposé, et les vitrines de style Louis XIII, où étaient présentées les collections depuis l'inauguration du musée, cèdent peu à peu la place à des vitrines métalliques modernes, propices aux soins de la conservation, à l'exception de la bibliothèque, point névralgique, qui garde un certain cachet. Quelques fleurs fraîches agrémentent de temps à autre le musée, dans la continuité d'une mesure mise en place en 1992 par Évelyne Poirel pour donner l'impression d'une maison habitée et chaleureuse.

Toutefois, la muséographie du lieu est amenée à évoluer ponctuellement, le temps d'une exposition. En témoignent les aménagements proposés pendant la période faste des années 1980-1990 (*Un certain Monsieur de Corneille* en 1984, *Horace* en 1987 et *Charlotte Corday* en 1989), avec, par exemple, l'installation d'un mannequin figurant Charlotte Corday pour le bicentenaire de la Révolution. La nièce de Corneille y est représentée d'après le tableau *Charlotte Corday à la porte de Marat* par Merle (Salon de 1881). Délaissé, voire moqué

17. Registre d'inventaire du Musée Pierre Corneille de Petit-Couronne, tenu de 1898 à 2000. Réunion des musées métropolitains.



Figure 6. Maison de Pierre Corneille à Petit-Couronne : « cabinet de travail » de Corneille.
© RMM - Métropole Rouen Normandie - Musée Pierre Corneille.

aujourd'hui, cet élément, caractéristique de la muséographie analogique, a fait recette par le passé dans d'autres maisons-musées, comme l'illustrent le mannequin représentant Jules Michelet à Vascœuil et celui de Marcel Proust au château de Breteuil (Montpetit, 1996)¹⁸. Actuellement, les lieux sont incarnés à l'occasion de visites thématiques théâtralisées, comme en témoigne l'animation proposée par la comédienne Charlotte Goupil, dans le rôle de la servante de Corneille, autour d'un atelier cuisine dans le bâtiment du four à pain¹⁹. Notons que cette animation rejoint une tradition théâtrale riche au XIX^e siècle, puisque ce personnage fictif a diversement été mis en scène au théâtre dans des pièces de circonstances à valeur anecdotique et morale où sont fantasmés les intérieurs du dramaturge (Martin, 2006).

En revanche, les extérieurs de la maison ont su évoluer plus favorablement, au point de constituer aujourd'hui l'atout véritable de la maison. C'est donc autour du jardin-potager pédagogique, imaginé entre 1992 et 1994, que se concentre

18. Voir <http://www.chateauvascoeuil.com/musee-michelet.php> et <https://nosracinesur4continents.com/2016/11/12/il-etait-une-fois-au-chateau-de-breteuil-enfranceaussi/> (consultés le 24 novembre 2019).

19. <https://www.paris-normandie.fr/region/cloture-estivale-au-musee-corneille-de-petit-couronne--delices-culinaires-et-balade-dans-le-passe-KJ15498772> (consulté le 24 novembre 2019).

certainement le geste muséographique le plus marquant de la période contemporaine (figure 7). Labellisé « Potager de France »²⁰, le jardin a été conçu pour présenter les techniques de jardinage (plantations ordonnées géométriquement, par exemple) et les variétés du XVII^e siècle (« simples »). À l'heure actuelle, ces principes se sont quelque peu assouplis pour accueillir des essences plus communes qui nécessitent moins d'entretien. Quoi qu'il en soit, le jardin est devenu le fleuron du musée, comme le suggère la communication mise en œuvre en 2017, à l'occasion de l'installation d'un herbier contemporain par l'artiste normand Pascal Levaillant.



Figure 7. Maison de Pierre Corneille à Petit-Couronne : le jardin. © RMM - Métropole Rouen Normandie - Musée Pierre Corneille.

Conclusion

Les représentations figurant Corneille à Petit-Couronne sont marquées du sceau de la stéréotypie. Dans cette perspective, la maison-musée peut être considérée comme un média à part entière (Davallon & Flon, 2013) qui participe pleinement, notamment aux côtés de la presse, du livre et de l'image, de la construction et de la diffusion, dans l'imaginaire collectif, d'une figure érémitique de l'écrivain, conforme aux représentations du grand écrivain national typiques du XIX^e siècle : l'auteur classique. En marge des milieux savants,

20. <http://www.potagers-de-france.com/les-jardins/normandie/seine-maritime/maison-des-champs-musee-pierrecorneille> (consulté le 24 novembre 2019).

ces représentations (au sens théâtral et au sens que l'histoire des mentalités donne au terme) prennent forme dans la culture populaire, friande de scènes de genre plaisantes et de bon ton. Elles s'élaborent à partir d'un « schème abstrait », d'une « grille que l'esprit humain applique sur le monde pour mieux l'investir » grâce au caractère fixe, simple et frappant qu'il confère aux choses (Amossy, 1991). La maison-musée, les récits biographiques romanesques comme les guides ou les images consolident et diffusent ces représentations à une échelle industrielle avec le développement du tourisme et l'essor de publications bon marché qui relèvent précisément d'une logique de production stéréotypique.

En effet, à mesure que les écrivains vivants s'exposent au XIX^e siècle dans l'espace public, une partie du monde littéraire et des contemporains dénonce l'ostentation artificieuse avec laquelle sont présentées les richesses domestiques de ces *cover-writers* (écrivains à la une). Or, ces contempteurs valorisent *a contrario* d'autres scénographies, non moins artificielles en réalité. Elles reposent sur des représentations figées de l'auteur qui confinent au mythe. La scéno-mythographie érémitique en fait partie. Elle se met en place dans des textes à caractère biographique et dans des images qui reposent sur une anecdote ou un récit dans lequel les faits se mêlent à des *topoi* et à des schèmes jalonnant le « parcours des honneurs » de l'écrivain, représenté en saint Jérôme, moine-philosophe reclus dans sa retraite pour se consacrer aux Écritures (Fried, 1990). Ces récits construisent l'ethos et l'image du grand écrivain. Ils revêtent dans une majorité de cas une portée exemplaire qui les rapproche de l'hagiographie, des « vies », des éloges et des *ana*²¹. Leur part légendaire repose pour partie sur la valorisation du génie des lieux : elle inscrit ces récits à la frontière du poétique et du romanesque, d'une spiritualité religieuse et d'une mystique laïque, pour forger des histoires édifiantes qui font sens pour une communauté de lecteurs (Millet, 1997).

21. Genre littéraire apparu à la Renaissance, consistant généralement en un recueil de récits en prose composés de citations, d'anecdotes, de maximes et de témoignages se rapportant à la vie culturelle et intellectuelle d'une époque et d'un milieu artistique ou érudit sous la plume d'un témoin. Voir Francine Wild, *Naissance du genre des ana* (1574-1712), Paris : Classiques Garnier, coll. « Études et essais sur la Renaissance », n° 29, 2001.

Ces textes et ces images répondent aussi au principe d'équivalence d'une tradition biographique qui explique la vie à la lumière de l'œuvre (et réciproquement), mais aussi au principe d'équivalence entre l'homme et son milieu, en l'occurrence son intérieur, dans la tradition du roman réaliste balzacien. Dans cette optique, le modèle hagiographique de la grandeur constitue un appui solide pour écrire la légende dorée des grands écrivains. Tandis que l'hagiographie religieuse connaît un regain d'intérêt dans les rangs de l'Église à la fin du XIX^e siècle (Houdard, Lencquesaing & Philippot, 2015), la sécularisation dont elle fait l'objet dans les œuvres littéraires comme dans le culte des écrivains républicanisés – Corneille au premier chef (Albanese, 2008) – revêt un caractère d'autant plus décisif que le régime républicain s'empare du sujet pour asseoir sa politique de laïcité. La sacralisation des maisons des écrivains par les initiés constitue de fait une étape déterminante de l'accès au rang de classiques pour les auteurs et les œuvres, qui assure en retour la consécration des lieux, c'est-à-dire leur reconnaissance et leur sanctuarisation. Au tournant du XX^e siècle, au moment où la France sombre dans une crise morale, politique et idéologique, et alors que la fin du siècle et la ville sont perçus par beaucoup comme une période et un milieu propices à la décadence, Corneille est donc appelé à jouer les modèles de vertu dans le décor d'une petite maison champêtre idéalisée.

Manuscrit reçu le 13 mars 2019

Version révisée reçue le 25 octobre 2019

Article accepté pour publication le 30 octobre 2019

Bibliographie

- Abastado (Claude). 1979. *Mythes et rituels de l'écriture*. Bruxelles : Éditions Complexe (Creusets).
- Albanese (Ralph). 2008. *Corneille à l'École républicaine : Du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France, 1800-1950*. Paris : L'Harmattan (Espaces littéraires).
- Amossy (Ruth). 1991. *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan (Le texte à l'œuvre).

Berthaut (Léon). [1897]. « La maison de Corneille ». *La Nouvelle Revue internationale*, p. 48-49.

Beugnot (Bernard). 1996. *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle : Loin du monde et du bruit*. Paris : PUF (Perspectives littéraires).

Blémont (Émile) & Valade (Léon). 1876. *Molière à Auteuil. Comédie en un acte en vers représentée pour la première fois à Paris sur la scène du Théâtre national de l'Odéon le 15 janvier 1876*. Paris : Calmann Lévy.

Blocker (Déborah). 2008. « Une "muse de province" négocie sa centralité : Corneille et ses lieux ». *Les Dossiers du Grihl* [en ligne], 1 : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/2133> [consulté le 24 novembre 2019].

Bouquet (François). 1888. *Points obscurs et nouveaux de la vie de Pierre Corneille : Étude historique et critique, avec pièces justificatives*. Paris : Hachette.

Brissette (Pascal). 2005. *La Malédiction littéraire : Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal : Presses de l'université de Montréal (Socius).

Bury (Mariane). 2004. *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX^e siècle*. Paris : Champion (Romantisme et modernités).

Charlot (Patrick). 2014. *La Troisième République : Ordre politique, ordre moral, ordre social*. Paris : Institut universitaire Varenne (Colloques & Essais).

Davallon (Jean) & Flon (Émilie). 2013. « Le média exposition ». *Culture & Musées*, hors-série. En ligne : <http://journals.openedition.org/culturemusées/695> [consulté le 24 novembre 2019].

Decoux (Jérôme). 2013. « Une copie originale, la création architecturale médiévale rouennaise à la fin du XIX^e siècle ». *Études normandes*, 2, p. 5-14.

Delaporte (Jacqueline). 1984. *La Maison des champs de Pierre Corneille*. Le Petit-Couronne : Maison des champs de Pierre Corneille, Musées départementaux de la Seine-Maritime.

Des Cars (Laurence). 2010. « Gérôme, peintre d'histoires », in *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle* / sous la direction de Dominique de Font-Réaulx, Édouard Papet & Laurence des Cars. Paris : Musée d'Orsay et Skira/Flammarion.

Diaz (José-Luis), 2007. *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Champion (Romantisme et modernités).

Dubosc (Georges). 1917. *Trois Normands : Pierre Corneille, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant ; études documentaires*. Rouen : H. Defontaine.

Flon (Émilie). 2012. *Les Mises en scène du patrimoine : Savoir, fiction et médiation*. Cachan : Hermès Science-Lavoisier (Communication, médiation et construits sociaux).

Fournier (Édouard). 1863 [2^e édition]. *Corneille à la Butte Saint-Roch : Comédie en un acte, en vers*. Paris : E. Dentu.

Fraipont (Gustave). 1890. « Corneille au Petit-Couronne », p. 237-252 in *Les Environs de Rouen. Cent vingt dessins*. Rouen : E. Augé.

Fried (Michael). 1990. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard (NRF Essais).

Grange (Daniel J.) & Poulot (Dominique) (dir.). 1997. *L'Esprit des lieux : Le patrimoine et la cité*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble (La Pierre et l'Écrit).

Guerrand (Roger-Henri). 1999. « Espaces privés », in *Histoire de la vie privée. T. 4 De la Révolution à la Grande Guerre* / sous la direction de Michelle Perrot. Paris : Seuil.

Guillet (François). 2012. « Quête du pittoresque et constitution d'une image régionale. L'exemple de la Normandie », p. 149-166 in *Le Pittoresque. Métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine* / sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier & Odile Parsis-Barubé. Paris : Classiques Garnier (Rencontres).

Heinich (Nathalie). 1991. *La Gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris : Minuit (Critique).

Heinich (Nathalie). 2009. *La Fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuillère »*. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

Heinich (Nathalie). 2013. *Être écrivain : Création et identité*. Paris : La Découverte (Armillaire).

Houdard (Sophie), Lencquesaing (Marion de) & Philippot (Didier). 2015. « Lire et écrire des Vies de saints : regards croisés XVII^e/XIX^e siècles ». *Les Dossiers du Grihl* [en ligne], 1 : <http://dossiersgrihl.revues.org/6322> [consulté le 24 novembre 2019].

Levallois (Jules). 1876. *Corneille inconnu*. Paris : Didier et C^{ie} [en particulier, p. 288 sqq.].

Maillet du Boullay (Charles). 1884. *La Maison de Pierre Corneille*. Rouen : E. Augé.

Martin (Roxane). 2006. « La figure de Corneille dans le théâtre du XIX^e siècle. Pierre Corneille, modèle du dramaturge romantique ? », p. 133-146 in *Corneille des romantiques* / sous la direction de Myriam Dufour-Maître & Florence Naugrette. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre.

Maupassant (Guy de). 1973. *Correspondance. t. 1 1862-1880 (lettres n° 1 à 199)*. Édition établie par Jacques Suffel. Genève : Édito-service.

Millet (Claude). 1997. *Le Légendaire au XIX^e siècle*. Paris : PUF.

Montpetit (Raymond). 1996. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». *Publics et Musées*, 9, « Les dioramas » / sous la direction de Bernard Schiele, p. 55-103.

Noël (Eugène). 1869. « Promenades d'un Rouennais dans sa ville natale et dans les environs. Corneille, ses relations avec la famille Pascal et sa maison de Petit-Couronne ». *Le Magasin pittoresque*, 37^e année, p. 322-323.

Noël (Marie-France). 1987. « Du Musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des arts et traditions populaires », p. 140-151 in *Muséologie et Ethnologie* / collectif. Paris : Réunion des musées nationaux (Notes et documents).

Poulouin (Claudine). 2004. « Corneille, père de la scène française. La théorisation de la supériorité de Corneille par Fontenelle [neveu de Corneille] ». *Dix-Septième siècle*, 225, p. 735-746.

Régnier (Marie-Clémence). 2018. « La maison natale de Corneille (an X - 1884). Aspects du "pittoresque" dans le processus de patrimonialisation ». *Cahiers d'études nodiéristes*, 5, p. 155-169.

Régnier (Marie-Clémence). 2019. « Victor Hugo au Musée Grévin : la fabrique du grand écrivain. Du tableau stéréotypé à l'apothéose », p. 15-26 in *Objets insignes, objets infâmes de la littérature* / sous la direction d'Adeline Wrona & de Marie-Ève Thérénty. Paris : Édition des Archives contemporaines.

Thiesse (Anne-Marie). 1997. *Ils apprenaient la France : L'exaltation des régions dans le discours patriotique*. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme (Ethnologie de la France).

Villenave (M.). 1836. Article « Pierre Corneille », p. 7-15 in *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts ; avec des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres, morts et vivants*, vol. 7, t. 1, lettre « C ». Paris : Librairie Treuttel et Würtz.

Zaragoza (Georges). 2006. « La tentative dramatique *Corneille* de Hugo », p. 107-120 in *Corneille des romantiques* / sous la direction de Myriam Dufour-Maître & Florence Naugrette. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre.

Marie-Clémence Régnier, Université d'Artois

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Paris, agrégée de lettres modernes et diplômée de Sciences-Po Paris, Marie-Clémence Régnier a soutenu en 2017 une thèse en littérature française, sous la direction de Françoise Mélonio et de Florence Naugrette, à l'Université Paris-Sorbonne, sous le titre : *Vies encloses, demeures écloses. Le grand écrivain français en sa maison-musée (1879-1937)*. Elle est maîtresse de conférences à l'Université d'Artois où elle enseigne la communication, les techniques d'expression et la littérature française. Ses recherches portent sur la construction de la figure de l'écrivain et de l'histoire littéraire dans les musées et les expositions littéraires, et plus largement sur les interactions entre littérature, patrimoine et culture médiatique. Elle a publié : « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », introduction au n° 16 d'*Interférences littéraires / Littéraire interférenties* (dir.), 2015 ; « Construire et promouvoir une identité normande : les maisons de Pierre Corneille et de Gustave Flaubert au XIX^e siècle », *Études normandes*, 2016, n° 1, « Normands de plume » (dir., Myriam Dufour-Maître et Yvan Leclerc), p. 71-78 ; « Hauteville House : une scène pour l'exil ? Mise en scène de soi et du chez soi », p. 229, 236, in *L'Écrivain vu par la photographie* / (dir. Anne Reverseau), Jean-Pierre Montier & David Martens, Actes du colloque international au Centre culturel de Cerisy (21-28 juin 2014), 2017 ; « "Je ne suis pas de ceux dont la postérité signalera les maisons." Place et statut des maisons de Théophile Gautier dans sa patrimonialisation (1867-1922) », p. 237-243 in *Quand les écrivains font leur musée* / (dir. Catherine Mayaux), 2017 ; « La maison natale de Corneille (an X - 1884). Aspects du "pittoresque" dans le processus de patrimonialisation », *Cahiers d'études nodiéristes*, 2018, n° 5, « Voyages pittoresques et romantiques : littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX^e siècle » (dir. Georges Zaragoza), p. 155-169.

Courriel : marieclémenceregrier@hotmail.com

La maison-musée de Corneille à Petit-Couronne : mise en scène de l'écrivain à demeure

L'article étudie comment a pris forme la maison-musée de Pierre Corneille à Petit-Couronne (Seine-Maritime), qui est restée l'unique représentante de ce type d'institution jusqu'à l'orée du XX^e siècle en France. Intimiste et suivant les principes de la muséographie analogique, la muséographie repose sur la reconstitution d'une maison d'époque Louis XIII aménagée en réalité selon le goût et l'esprit du XIX^e siècle. Plus marquée à l'extérieur qu'à l'intérieur, elle accompagne les représentations fantasmées de la vie et du travail de l'écrivain qui relèvent de la fabrique stéréotypée de l'imagerie d'Épinal entourant la construction du patrimoine sous la III^e République. Il s'agira tout d'abord de comprendre les enjeux de la restauration et de l'aménagement muséographique du musée. Cet état des lieux nous conduira ensuite à une étude de réception dans les commentaires des visiteurs du musée.

Mots-clés

patrimoine littéraire, maison d'écrivain, exposition littéraire, musée littéraire, écrivain, histoire littéraire, scénographie auctoriale

The Pierre Corneille house-museum in Petit-Couronne: staging of the writer at home

The paper analyses how Pierre Corneille's museum, which is the first of the kind in France, was founded in his home, in Petit Couronne, near Rouen (Normandy). The intimate museography follows the principles of the analogic museography: it recreates the interior fittings of a Louis XIII house according, actually, to the taste and the spirit of the 19th century. The museography is more developed outside than inside, and it highlights the imagined representations of the life and of the work of the playwright, following the stereotypical making of cultural heritage during the Third Republic. First, the paper will study what is at stake in the restoration and in the interior layout of the house. Then, it will tackle the reception of the museum thanks to various comments of visitors in the press, in guestbooks, etc.

Keywords

literary heritage, writer's house, literary exhibition, literary museum, writer, literary history, auctorial scenography

La casa-museo de Pierre Corneille en Petit-Couronne: puesta en escena del escritor en casa

Este artículo estudia cómo ha ido tomando forma la casa-museo de Pierre Corneille en Petit-Couronne, que sigue siendo la única representante de este tipo de instituciones hasta principios del siglo XX en Francia. Intimista y siguiendo los principios de la museografía analógica, la museografía se basa en la reconstrucción de una casa de época Luis XIII, organizada según el gusto y el espíritu del siglo XIX. Más marcada por fuera que por dentro, este edificio va en paralelo a las representaciones fantaseadas de la vida y obra del escritor que pertenecen a la estereotipada fábrica de imaginaria de Épinal, característica de la fábrica del patrimonio bajo la Tercera República. En primer lugar, se tratará de comprender los desafíos de la restauración y la disposición museográfica del museo. Este estado de la cuestión nos llevará seguidamente a un estudio de la recepción en los comentarios de los visitantes del museo.

Palabras clave

herencia literaria, casa del escritor, exposición literaria, museo literario, escritor, historia literaria, escenografía auctorial

Un « pèlerinage à l'oracle » : Edith Wharton, Henry James et la patrimonialisation de la maison de George Sand à Nohant

Elizabeth Emery

Université d'État de Montclair

En 1904, l'écrivaine américaine Edith Wharton (1862-1937) traverse la France au volant de sa première voiture pendant ses vacances familiales : de Nice à Pau, de Limoges à Amiens, de Paris à Poitiers¹. En route, elle prit des notes sur les sites culturels rendus accessibles par ce nouveau mode de transport et partagea ensuite ses impressions sur ces visites d'un nouveau type dans une série d'articles intitulée *A Motor-Flight through France*² (littéralement « un vol par moteur », traduit en français par *La France en automobile* [Wharton, 2015]). Ce récit, considéré par une génération de touristes anglo-américains comme un guide culturel du patrimoine français, doit son influence à la façon dont il souligne les particularités de chaque région : le voyage en automobile dévoile

1. Ces vacances en automobile devinrent une tradition de 1904 à 1907. Voir, par exemple, la biographie de Lee (2007 : 273-274).

2. Ces essais furent publiés une fois par mois de décembre 1906 à février 1907 et de janvier à mars 1908 dans la revue *The Atlantic Monthly*, et ensuite en volume (Wharton, 1908). La troisième partie du livre publié par Scribner's en 1908 ne fut jamais sérialisée. Toutes les citations en anglais sont traduites par l'auteur.

l'importance de la géographie française pour le développement de l'architecture, de la cuisine et même l'existence d'un caractère propre aux provinces³. Ce qui surprend dans ce récit consacré largement aux églises, châteaux et forteresses, c'est l'emphase qu'elle met sur le passage consacré à une résidence privée non encore repérée par d'autres guides – la maison de George Sand à Nohant – et à laquelle l'écrivaine consacre deux chapitres⁴. Au contraire d'autres guides anglophones comme celui d'Henry James (*A Little Tour in France*) dont nous discuterons plus bas, Wharton mentionne très peu d'écrivains dans *A Motor-Flight*⁵.

Encore plus surprenant, Wharton présente le « château de George Sand » – que les riverains ne connaissent même pas lorsqu'elle essaie d'y accéder en 1906 – comme un « pèlerinage à l'oracle »⁶. Élevée sur le même plan dans son texte que les monuments historiques officiellement reconnus (Notre-Dame de Reims et Carcassonne, par exemple), la simple maison de George Sand gagne ainsi une nouvelle visibilité internationale. En révélant l'existence d'un lieu méconnu du public, elle en facilite l'accès et en expose à la fois l'intérêt et les modalités de la visite. Il s'agit, en fait, de la première étape – « communiquer le patrimoine » – identifiée par Jean Davallon comme nécessaire à la patrimonialisation⁷.

Dans cet article, nous prenons comme point de départ

3. Schriber (1991 : xlv-xlv) et Wright (1996).

4. Les chapitres « La Loire et l'Indre » et « De Paris à Poitiers ».

5. L'autre exception notable vient dans « Des Pyrénées vers la Provence » où elle évoque Mme de Sévigné au château de Grignan.

6. « *A pilgrimage to the oracle* ». Elle reproduit (en français) la réponse de la patronne de l'Hôtel Sainte-Catherine, à La Châtre, lorsque Wharton lui demande si la maison de Sand se visite : « Le château de George Sand ? (*A pause of reflection.*) C'est l'écrivain, n'est-ce pas ? (*Another pause.*) C'est à Nohant le château ? Mais, madame, je ne saurais vous le dire » (Wharton, 1908 : 39). Wharton conclut que la célébrité internationale de Sand ne s'étend pas jusqu'en province : « *Fame throws its circles so wide that it makes not a ripple near home* » (*ibid.*).

7. Davallon reconnaît quatre types de « procédures » nécessaires à la patrimonialisation : « l'identification de l'objet » (la découverte de sa valeur) ; « l'authentification du lien avec le passé » (la certification par une institution du statut patrimonial) ; « la déclaration du statut patrimonial de l'objet » (qui modifie son caractère symbolique en indiquant la nécessité de le conserver) ; « l'opérativité symbolique » (la façon de partager avec le public) (2006 : 134-135). « Communiquer le patrimoine » fait partie de la première catégorie (*ibid.* : 36-38).

les textes – articles, essais, lettres, mémoires – publiés par Wharton après son voyage à Nohant afin d'examiner la manière dont des écrits littéraires peuvent générer une activité touristique qui alimente la « mentalité » identifiée par Françoise Choay comme nécessaire au développement des concepts de patrimoine et de monument historique⁸. Dans une première partie, nous examinerons la renommée internationale de Sand, qui motiva la visite de Wharton et sa revendication de la maison d'écrivain comme un lieu de pèlerinage à la hauteur d'autres destinations littéraires comme les tombes de figures essentiellement masculines : Pétrarque, Dante, Rousseau ou Keats⁹. Une deuxième partie considèrera la façon dont Wharton a anticipé et fait valoir, dès 1906, l'intérêt littéraire, touristique et ethnographique de cette maison si excentrée (dans le Berry), célèbre aujourd'hui non seulement pour ses illustres visiteurs (Sand, Chopin, Balzac, Delacroix, Liszt, Flaubert et Dumas fils), mais aussi pour sa riche collection de manuscrits, marionnettes et objets authentiques qui témoignent de la vie à la campagne au XIX^e siècle. À la lumière des procédés identifiés par Davallon comme nécessaires à la patrimonialisation (Cf. note 7), une troisième partie évaluera les choix architecturaux et muséographiques décidés aux XX^e et XXI^e siècles pour faire entrer la maison de Sand – celle d'une femme – dans une rhétorique patrimoniale traditionnellement réservée aux « grands hommes ».

La communication du patrimoine. George Sand, célébrité internationale

On connaît la renommée de George Sand en France au courant du XIX^e siècle, mais on connaît bien moins – à l'époque

8. Choay, 1992 ; Davallon, 2006. Ce n'est pas une simple coïncidence que l'année suivant la seconde visite de Mme Wharton à Nohant (1907), Gabrielle Sand ait légué le château de sa grand-mère à l'Académie française afin d'en faire un lieu « d'excursion et de pèlerinage ». La maison fut acceptée provisoirement par l'Académie en 1909 (après la mort de Gabrielle le 27 juin) et officiellement en septembre 1912. Sa sœur, Aurore Lauth-Sand, en aura l'usufruit jusqu'à sa mort en 1961.

9. Ridehalgh (1990), Withey (1997) et Hendrix (2008 : 15-29) évoquent le culte des pèlerinages littéraires de la fin du XVII^e siècle au XIX^e siècle.

comme aujourd'hui – sa popularité à l'étranger¹⁰ : « L'influence de George Sand sur la société européenne, sans en excepter la société russe, fut immense de 1835 à 1855 », écrit sa première biographe critique. « On disait : “le siècle de George Sand” comme on disait : “le siècle de Byron” » (Karénine, 1899 : I, 11). Sand fut particulièrement populaire parmi les Américains lettrés comme Edith Wharton et son ami Henry James, qui a publié huit essais consacrés aux écrits de Sand de 1868 à 1914¹¹. Elle fut une pierre de touche de leur amitié. Ensemble, ils la lurent en français (surtout des textes de nature autobiographique comme *Histoire de ma vie* (HDMV), *Elle et Lui* et des collections de lettres publiées après la mort de Sand [1876] puis celle de sa fille, Solange [1899]), discutèrent et s'envoyèrent (avec des passages soulignés au crayon) les nouvelles publications sur Sand. Ils partagèrent le rêve de visiter sa lointaine villégiature de Nohant¹².

Cette appréciation mutuelle semble dater d'une visite de James chez Wharton en juin 1905 au « Mount » (désormais musée américain connu sous le nom de « Edith Wharton's Home » [la maison d'Edith Wharton]), à Lenox, dans l'ouest du Massachusetts¹³. Passant leurs soirées à lire à haute voix le premier volume de la biographie de Karénine, ils finirent par doter – de façon ludique – les différentes voitures achetées par le mari de Wharton cet été-là de surnoms sandiens : ils découvrirent le paysage des montagnes Berkshire dans la magnifique mais peu fiable « Alfred », la petite mais infatigable « George » et la puissante « Pagello » (du nom du médecin de Musset qui remplaça ce dernier dans les affections de

Sand)¹⁴. Leur rêve de visiter la maison de Sand ne résulte donc pas d'un simple culte de la personnalité mais d'une profonde connaissance de ses œuvres qu'ils souhaitent mieux comprendre en visitant les lieux que l'écrivaine elle-même avait identifiés comme signifiants (« Il est difficile de parler de Nohant sans dire quelque chose qui ait rapport à ma vie présente ou passée¹⁵ »).

Lorsque Wharton annonce, en juillet 1906, qu'elle a pu visiter Nohant en automobile, la jalousie de James – qui rêve d'y aller depuis des années¹⁶ – déborde de ses lettres (2 juillet 1906) :

« Depuis des semaines je suis réellement dans l'état estropié – la plaie saignante au côté – produit par le coup Parthian de votre dernière lettre – le javelot que vous avez lancé en partant, de cette vision indicible de Nohant dont la vision illuminée m'échappe si misérablement toutes ces longues années (sans moteur) [...] la brume dorée de votre Nohant [...] la toute première question dont je vous accablerai sera de votre aventure et impression de Nohant – dont je brûle et désire ardemment des détails. [...] À penser que vous avez vu La Châtre ! [...] Mais il [le javelot] restera là à m'empoisonner jusqu'à ce que vous *écriviez* – que vous IMPRIMIEZ, “fassiez” le lieu, que m'envoyiez toute l'impression sous pression de publication imminente. Car vous le *faites*, vous l'*avez fait*. Vous ne pouvez pas *ne pas le faire*. Je meurs d'envie et je languis. Écrivez-moi que cet acte de piété est même déjà fait [...]. Il n'y a, vous le savez, aucun *récit* (de l'impression du lieu) d'une autorité ou valeur quelconque à part celle de George elle-même. Comment vous avez dû tous les *sentir* [smell]¹⁷ ! »

10. Voir, par exemple, Garval (2004) et Perrot (2018). Wladimir Karénine est le pseudonyme de Varvara Dmitrievna Stasova Komarova (1862-1942). Aujourd'hui, la popularité de romans et films ciblant un public anglophone maintient cette renommée internationale : *Dream Lover* d'Elizabeth Berg (2015), *Impromptu* de Julian Sands (1991), parmi d'autres.

11. Nigel Harkness (2016) et Jeanne Delbaere-Garant (1970) résument l'évolution de l'attitude de James envers Sand.

12. Wharton et James lisent des romans comme *La Mare au diable* et parlent dans leurs lettres de différents ouvrages consacrés à Sand (comme ceux de Karénine [1899] et Rocheblave [1905]). Ils se les envoient, avec des passages qui les intéressent indiqués au crayon (voir Powers, 1990 : 53 et 215, par exemple).

13. <http://www.edithwharton.org/> (consulté le 25 novembre 2019).

14. Powers évoque ces surnoms en termes d'érotisme (1990 : 13-16) lorsque Wharton elle-même explique dans ses mémoires leur comédie (Wharton, 1990 : 897-898 et 916).

15. Sand, 1964 : 405.

16. Wharton note que James avait partagé avec elle des réminiscences de Nohant racontées par Flaubert et Maupassant lors de ses tous premiers séjours parisiens dans les années 1870 (Wharton, 1990).

17. « *I've really been for weeks in the disabled state, with the bleeding wound in my side, produced by the Parthian shot of your own last – your fling back at me, over your departing shoulder, of your unutterable vision of the Nohant that I have all these (motorless) years so abjectly failed to enlighten my eyes withal [...] the golden mist of your Nohant [...] the very first question on which I shall beset you will be your adventure and impression of Nohant – as to which I burn and yearn for fond particulars. [...] To think that you have seen La Châtre! [...] But it [the javelin from*

Cette longue lettre est notable, autant pour ses allusions mythologiques (« coup Parthian », javelot, « brume dorée ») que pour son insistance sur le fait que Wharton fixe Nohant par écrit et surtout qu'elle publie ses impressions. Comme James le dira dans une lettre de 1914, Nohant fut autrefois « si timide et isolé » [*so shy and remote*], que même les plus motivés (comme lui) n'arrivaient pas à y accéder¹⁸. Sand elle-même évoque le long et pénible voyage de Paris à Nohant en calèche (de trois à quatre jours au début du siècle) dans de nombreux passages de *HDMV* où elle insiste sur les dangers (brigands, boue, animaux sauvages). Selon les estimations de Perrot, le voyage ne prendra que trente heures (minimum) en 1840, et 24 en 1855 grâce au chemin de fer¹⁹. Le fait d'entreprendre ce voyage compliqué et surtout de documenter le lieu et d'en expliquer les modalités de sa visite, consiste donc pour James en un « acte de piété » qui rendra hommage à ce « lieu saint »²⁰ en le faisant mieux connaître. Il adopte donc le langage quasi religieux de pèlerinage culturel de plus en plus courant au XIX^e siècle (Hendrix, 2008), ce qui rehausse encore son propre prestige ainsi que celui de Wharton : ces Américains se comptent parmi les élus qui connaissent Nohant.

Le « martyr » que subit James en lisant le récit de Wharton se comprend par le fait qu'il a été un des pionniers du récit touristique littéraire : *A Little Tour in France* fut écrit en 1884 pour faire connaître la province française aux lecteurs anglophones, consommateurs avides de guides sur la France (on

my side) will really stick there, poisoning my blood, till you write – I mean till you print, till you “do” the place, the whole impression for me under stress of imminent publication. For of course you are doing, you have done that. You can't not. I yearn & languish. Write to me that this act of piety is even already performed. [...] There has been, you know, no récit (of the impression of the place) of any sort of authority or value but George's own. How you must have smelt them all! » (Powers, 1990 : 65-66). L'emphase est de James.

18. Lettre à M^{me} Alfred Sutro du 28 juillet 1914 (James, 1920 : II, 375).

19. Sand (2004 : 667 *sqq.*), Perrot (2018 : 101). Le chemin de fer n'arrive à Nohant-Vicq qu'à la fin du XIX^e siècle, à temps pour accueillir des visiteurs venus pour le centenaire de Sand en 1904.

20. Deux ans plus tard, il parlera des maisons d'écrivains en tant que « lieux saints » : « *What shrines we do arrange for ourselves!* » (lettre à Wharton du 3 avril 1908, Powers, 1990 : 98).

dénombrer quelque 600 guides publiés au XIX^e siècle)²¹. Ce texte extrêmement populaire partage les impressions enregistrées par James pendant les six semaines qu'il avait passées à découvrir le patrimoine français en train, en omnibus et en calèche : de Tours, La Rochelle et Toulouse, il a longé la Méditerranée (Arles, Avignon) avant de remonter jusqu'à Dijon. Ses notes lient la province française à ses traditions culturelles et littéraires, évoquant Tours par les écrits de Balzac et Stendhal, par exemple, Chenonceau par ceux de Rousseau, Narbonne et Tarascon par ceux de Daudet, Fontaine-de-Vaucluse par la présence de Pétrarque, Mâcon par celle de Lamartine. Ce livre, qui eut un succès notable et fut longtemps considéré comme le meilleur guide sur la France²², établit pour les touristes anglophones – 100 000 par an dans les années 1890 (Schriber, 1991 : xxxix) – une espèce de carte des lieux littéraires français, un siècle avant celle fixée en 1997 par la Fédération des maisons et des patrimoines littéraires²³.

Malgré sa familiarité avec les histoires de la vie à Nohant, James, qui n'était pas riche comme Wharton, n'a jamais pu accéder à cette maison si excentrée. Lorsque les Wharton projettent d'embarquer pour de nouveaux voyages en automobile au printemps de 1907 et proposent de l'amener avec eux, il accepte à condition de passer par Nohant²⁴. Du 20 mars au 12 avril 1907, ils font près de 3 600 kilomètres en automobile, de Paris en passant par Chartres, Blois, Nohant, Poitiers, Chavigny, Angoulême, Bordeaux, Pau, Toulouse, Carcassonne, Hyères, Avignon, Sens et Fontainebleau²⁵. Wharton semble avoir tout fait pour rendre le voyage de son ami mémorable, y compris en organisant une visite de l'intérieur de la maison de George Sand. Ce double passage à Nohant par Wharton

21. Le texte fut d'abord intitulé *En Province* et sérialisé dans *The Atlantic Monthly* (1883-1884) avant d'être repris en volume en 1884 (James, 1884), puis réédité avec de nouveaux passages en 1901. Schriber a compté les 600 guides touristiques consacrés à la France pour un lectorat anglo-américain au XIX^e siècle (1991 : xxxix).

22. « *The best guidebook to that country I know* » (Pennell, 1925 : 265).

23. « Historique » de la Fédération : <http://www.litterature-lieux.com/page-historique.htm> (consulté le 25 novembre 2019).

24. Lettre du 17 novembre 1906 (Powers, 1990 : 67).

25. Voir Lee (2007 : 228-229) pour les étapes de ce voyage.

– en famille et ensuite avec James – explique donc la prééminence de ce lieu littéraire parmi les monuments historiques figurant dans *A Motor-Flight* : un premier chapitre, décrit de l'extérieur, fut sérialisé dans *The Atlantic Monthly* (numéro de janvier 1907), et le second, après sa visite avec James, évoque l'intérieur (numéro de février 1908).

Dans ces articles, elle « fait le lieu », comme l'avait demandé James. Mais « faire le lieu » ne consiste pas à donner de simples notations pratiques qui caractérisent les guides touristiques comme ceux de Murray, Joanne ou Baedeker, que James et Wharton ont employés pour se situer lors de leurs déplacements, mais à produire des *ekphrasis*, c'est-à-dire des portraits littéraires du lieu. Ils servent donc beaucoup plus à éveiller l'intérêt des lecteurs par leurs descriptions stylisées qu'à renseigner les visiteurs sur les modalités du voyage. D'où le curieux commentaire de James concernant les odeurs lorsqu'il parle des compagnons de Sand dans sa lettre à Wharton : « vous avez dû tous les sentir ».

Le rapport personnel de ces écrivains inspire un double mouvement de pèlerinage littéraire : les lecteurs de James et Wharton vont découvrir et valider le patrimoine historique et littéraire français en suivant les pas de leurs écrivains bien-aimés et en partageant ensuite leurs propres impressions²⁶. Mais James et Wharton suivent eux-mêmes les illustres qui les ont devancés, faisant de leurs récits de véritables palimpsestes de lecture et d'interprétation. Tiphaine Samoyault note que « la mémoire de la littérature se joue sur trois niveaux qui ne se recouvrent jamais entièrement : la mémoire portée par le texte, la mémoire de l'auteur et la mémoire du lecteur » (2004 : 111). On pourrait ajouter « la mémoire du lieu », où les trois autres éléments entrent en contact. James, par exemple, avance l'idée qu'un visiteur peut « communier » avec de grands écrivains du passé en fréquentant des lieux peu changés depuis leur passage terrestre (1884 : 226) ; ce contact spatial aiderait à mieux comprendre ses devanciers et leur œuvre, et à mieux s'inscrire dans leur lignage littéraire²⁷.

26. C'est un semblable acte de pèlerinage – suivre le chemin de Wharton – qui a inspiré l'édition critique de *A Motor-Flight* (Schriber, 1991 : xi).

27. Rachid Amirou évoque l'aspect « spirituel » de la maison d'écrivain : « un sentiment

Nohant est un lieu idéal pour ce genre de communion mémorielle car il fut, même du vivant de Sand, « un lieu de rencontre, un adoubement, un sacrement [...]. Y aller est un pèlerinage, une initiation, l'intronisation dans la société choisie que George Sand rêve de cristalliser, de cimenter autour de sa maison » (Perrot, 2018 : 98). En pèlerins modernes, Wharton et James suivent les traces de Sand, celle qui, la première, a « communiqué » cet intérêt culturel de Nohant : « Est-il beaucoup de mortels qui aient eu dans leur vie le bonheur de réunir sous le même toit, presque tous les jours, pendant un mois, douze ou quinze créatures nobles et vraies, et toutes unies entre elles d'une sainte amitié ? »²⁸

Nohant, « ville capitale de la littérature »

Pour valider l'importance culturelle de la maison de Sand dans *A Motor-Flight*, Wharton célèbre Nohant à travers la renommée de ses visiteurs, insistant sur le fait que ces illustres personnages ne seraient pas venus si l'expérience n'en valait pas la peine : « Lorsqu'on considère la fatigue d'un long voyage en chemin de fer, et la crainte française des déplacements, le flot d'illustres que Paris déversait sur Nohant donne la mesure de ce que Nohant avait à offrir²⁹. » Ainsi, Wharton imagine, lors de son passage à l'Hôtel Sainte-Catherine de Château-roux³⁰, les différents artistes – Liszt, Sainte-Beuve, Gautier, Flaubert – qui ont fréquenté la salle à manger, peu changée depuis cinquante ans, prenant leur café avant de monter dans la diligence pour rejoindre Nohant lors de leur « pèlerinage à l'oracle » (Wharton, 1908 : 40).

diffus d'imprégnation par les lieux [...] une sorte de croyance en une possible rencontre intime avec l'"esprit" du mort qui hanterait l'endroit [...] qui ferait du visiteur le dépositaire imaginaire d'un génie littéraire » (1995 : 70).

28. Il s'agit d'un passage des *Lettres d'un voyageur* cité par Perrot (2018 : 98). Bien qu'il s'agisse d'un narrateur « bio-fictif » (Diaz, 2007 : 42), Perrot note que c'est Sand elle-même qui cherche à renforcer cette idée de Nohant comme centre culturel, invitant des amis et essayant d'établir une communauté d'artistes (2018 : 97-134).

29. « *When one considers the fatigue of the long day's railway journey, and the French dread of déplacements, the continual stream of greatness that Paris poured out upon Nohant gives the measure of what Nohant had to offer in return* » (Wharton, 1908 : 39).

30. Sur l'emplacement de l'actuel hôtel de ville.

En exagérant la difficulté d'accès, Wharton établit par métonymie l'importance de Sand, « l'oracle », porteuse de la divine parole, l'ultime objet d'un pénible déplacement. Ce n'est donc pas Nohant, mais Sand elle-même – écrivaine, correspondante, conseillère et organisatrice de collaborations interdisciplinaires – qui constitue la destination finale. D'un coup, dans *A Motor-Flight*, le Berry tout entier est transformé en « *Sand country* », un choix qui préfigure le label employé aujourd'hui dans le Berry pour orienter les visiteurs et pour encourager le tourisme local : « le pays de George Sand », accompagné d'une devise figurant un portrait de l'écrivain. Les chauffeurs et randonneurs peuvent suivre la « route historique George Sand » ou des « circuits George Sand » à partir de panneaux indiquant les lieux correspondant à ses romans (figure 1)³¹.



Figure 1. Le pays de George Sand.
© Domaine public.

Wharton continue à mettre la visite à Nohant sous l'égide des célèbres visiteurs en établissant un parallèle entre sa propre description du paysage berrichon – vu de l'automobile – et ce qu'auraient vu ces grands artistes en arrivant par diligence : une campagne solitaire avant d'arriver à une simple maison beige, « une gentilhommière typique ». Aucun panneau, aucun indice pour témoigner de sa valeur patrimoniale en 1906 : la maison ne semble pas avoir changé depuis 1830. Lorsque Wharton croise une très pittoresque gardeuse d'oies, sortie tout droit des pages d'un roman comme *La Mare au*

31. Voir, par exemple, le site officiel du tourisme au pays de George Sand, à La Châtre : <http://www.pays-george-sand.fr/fr/> (consulté le 25 novembre 2019). L'Association des amis de la route historique George Sand fut établie en 1999.

diable, elle l'interprète comme un point de contact entre le passé et le présent :

« [...] un lien charmant entre notre imagination et la célèbre maison ; et nous trouvions alors que le miracle qui l'avait préservée dans toute sa grâce de 1830 s'étendait aussi au lieu entier, conservé comme sous une cloche de verre du néant, intact, inchangé, une merveilleuse "exposition" qui fait voir l'extraordinaire histoire qu'on y a vécue³². »

Cette référence à une « cloche de verre » rappelle à la fois la prédilection américaine pour la conservation des reliques et surtout des spécimens naturels, et la façon dont la mise en écrit par des écrivains comme Wharton sert elle-même à mettre en vitrine leurs sujets en se les appropriant, les fixant selon leur propre point de vue. Comme le dit Susan Stewart : « Le monde délicat et hermétique du souvenir est un monde de la nature idéalisé ; la nature est enlevée du domaine sauvage pour être restituée dans la sphère domestique de l'individu et de l'intérieur³³. » Nohant devient, dans le texte de Wharton, à la fois un microcosme conservant un mode de vie inchangé depuis 75 ans (celui idéalisé et fixé par sa description admiratrice) et une invitation à découvrir une espèce d'exposition interactive qui fera revivre un passé maintenant disparu auquel le voyageur intrépide – et désormais motorisé – pourra accéder³⁴.

À l'inverse d'une attraction d'histoire vivante, comme le « Vieux Paris » à l'Exposition universelle de 1900, Nohant ne communique qu'en filigrane l'histoire française ; « l'extraordinaire histoire » dont elle parle est celle enregistrée dans

32. « *She formed, at any rate, a charming link between our imagination and the famous house ; and we presently found that the miracle which had preserved her in all her 1830 grace had been extended to the whole privileged spot, which seemed, under a clear glass bell of oblivion, to have been kept intact, unchanged, like some wonderful "exhibit" illustrative of the extraordinary history lived within it* » (Wharton, 1908 : 42).

33. « *The delicate and hermetic world of the souvenir is a world of nature idealized; nature is removed from the domain of struggle into the domestic sphere of the individual and the interior* » (Stewart, 1992 : 145).

34. Sa représentation de Nohant fait penser aux écrits de son contemporain Aloïs Riegl, discutés par Davallon, et surtout le monument historique comme « témoin du passé » : « L'édifice par sa présence est le représentant du contexte historique, social, matériel, humain auquel il a appartenu et auquel nous n'avons accès que par lui » (Davallon, 2006 : 88).

HDMV que Sand publia de 1854 à 1855. Wharton puise donc dans « sa mémoire de texte » pour « faire le lieu », anticipant ainsi le mécanisme de ce que Pierre Nora (1997) appellera un lieu de mémoire, en l'occurrence l'importance symbolique que prend la maison dans la mémoire collective. Sans la reconnaissance de cette valeur collective liant le présent au passé, elle ne serait qu'une simple maison au bord de la route.

Cette question de valeur symbolique est au cœur de la patrimonialisation des maisons d'écrivains, comme le montre Anne Trubek dans son « guide sceptique » (*A Skeptic's Guide to Writers' Houses*, 2010) : pourquoi visiter ou conserver ces maisons inhabitées et souvent dénuées d'intérêt architectural ou historique en soi - un problème prononcé pour les maisons plus modernes des États-Unis ? Et à quoi bon interpréter les créations imaginaires d'un écrivain à la lumière d'une résidence toute matérielle³⁵ ? Wharton reconnaît cette tension entre imagination et réalité domestique devant la maison de Sand : « Un aperçu de Nohant aide-t-il à élucider le mystère ? ou l'approfondit-il ? [...] Les deux. Car si cela aide à comprendre un aspect de la vie de George Sand, cela semble en obscurcir bien d'autres³⁶. » Comme pour la ville de Châteauroux qui devient dans *A Motor-Flight* une « ville capitale de la littérature », c'est la contradiction entre la simplicité et la « dignité » de la maison à Nohant et les scandaleux récits de *HDMV* qui la rend si intéressante. Wharton rappelle la cohabitation mal assortie de parents illégitimes, de représentants de différentes classes sociales et professionnelles, d'amis de croyances diverses, et la présence néfaste des compagnons ivres qui font imaginer sinon une maison gothique comme celle des *Hauts de Hurlevent*, au moins une maison « à l'air déclassé » (1908 : 45-47). Par son style, Wharton transforme cette simple maison de campagne en témoin de l'histoire française, de toutes les activités artistiques et politiques initiées par Sand et ses visiteurs célèbres.

35. Elle n'est pas seule. Ce sont les conclusions de quasiment tous ceux qui discutent le fonctionnement affectif de la maison d'écrivain (par ex. Saurier, 2013 : 215-216).

36. « Does a sight of Nohant deepen the mystery, or elucidate it? [...] Both. For if it helps one to understand one side of George Sand's life, it seems actually to cast a thicker obscurity over others » (1908 : 44).

Les essais de Wharton et leur éloge du « château de Sand » de 1906 à 1908 ont établi sa valeur littéraire et historique pour des touristes anglo-américains³⁷, et ont permis de partager son enthousiasme pour Nohant en France lorsqu'elle fréquentait les cercles littéraires parisiens de l'académicien Paul Bourget, son grand ami. Le moment est à propos, car Charles Spoelberch de Lovenjoul vient de léguer (1907) des reliques sandiennes (tresses de cheveux, manuscrits) à l'Institut de France³⁸. Fortement influencé par la donation par le duc d'Aumale du domaine de Chantilly en 1897, un acte qui avait inauguré en France le don de maisons-musées, Lovenjoul spécifie que sa bibliothèque doit rejoindre celle du Musée Condé³⁹. Léguer à l'Académie française la maison de Nohant ainsi que 100 000 francs pour son entretien aurait donc paru logique à Gabrielle Dudevant-Sand qui, lorsqu'elle apprend en automne 1908 qu'elle a un cancer mortel (elle n'a que 41 ans), cherche à conserver les éléments matériels qu'elle n'avait pas encore communiqués à Lovenjoul⁴⁰. En adoptant dans son testament le vocabulaire du pèlerinage et du culte employé par James et Wharton – « pour servir de lieu d'excursion et de pèlerinage » –, elle se montre également sensible à la valeur mémorielle de cette maison. Sa sœur, Aurore Lauth-Sand, renforcera cette volonté commémorative en insistant sur le fait que Gabrielle avait voulu « qu'ils fussent les objets d'un véritable culte : celui de l'illustre écrivain, à qui ils ont appartenu, dans un musée qui serait ainsi un véritable temple⁴¹ ».

37. Voir une lettre de James du 28 juillet 1914 qui donne des conseils à une amie qui entreprend le voyage.

38. Il avait formalisé son vœu dans un testament de 1905 (Gaviglio-Faivre d'Arcier, 2007 : 185-196).

39. Gaviglio-Faivre d'Arcier (2007 : 183-186). D'autres dons à l'Institut ont suivi, notamment la Fondation Thiers (1905) et l'actuel Musée Jacquemart-André, annoncé dans la presse à partir de la fin des années 1890 et accepté en 1912.

40. Pour les rapports entre Gabrielle et Aurore Sand et Lovenjoul, voir Gaviglio-Faivre d'Arcier (2007). Un article dans le *Gil Blas* du 4 juillet 1909 rapporte les paroles d'Aurore qui explique que sa sœur avait souhaité qu'on en fasse « un musée où le visiteur retrouverait tous les souvenirs de jeunesse de l'écrivain et ses portraits de famille ».

41. Voir le compte rendu du procès suivant le testament, publié dans le *Recueil de la Gazette des tribunaux* le 16 octobre 1910, p. 443-446. Je n'ai pas encore trouvé de correspondance prouvant ce lien entre Bourget et les Sand, mais le calendrier

En France, la reconnaissance institutionnelle de la valeur mémorielle des maisons d'écrivains fut beaucoup plus lente qu'ailleurs en Europe : la conservation de la maison de Shakespeare date de 1847, par exemple. La Maison de Victor Hugo, ouverte par la Ville de Paris en partenariat avec les amis d'Hugo, place des Vosges, en 1903, légitime le modèle de la maison d'écrivain après quinze années de travail et divers « pèlerinages » et « musées » hugoliens établis par des individus (Emery, 2015 : 241-311). D'autres maisons d'écrivains suivent. Alexandrine Zola lègue la maison bâtie et décorée par son époux à l'Assistance publique en 1905 car elle n'avait pas les moyens de la garder, en stipulant que la maison de Médan (Yvelines) doit rester ouverte à « tous les personnages qui se présenteront pour visiter la maison de campagne en souvenir d'Émile Zola, et pour honorer la mémoire de l'illustre écrivain » (*ibid.* : 286-289). « Le pèlerinage à Médan » a lieu tous les ans le premier dimanche d'octobre. Comme pour la maison de Nohant, c'est la littérature – les romans de Zola écrits à Médan ainsi que ceux de ses visiteurs (*Les Soirées de Médan*), et les nombreuses lettres et mémoires enregistrant les activités sociales qui ont eu lieu dans cette maison de campagne (dont s'est copieusement servi Danièle Thompson en mettant en scène *Cézanne et moi* en 2016) – qui a renforcé une valeur patrimoniale réactualisée chaque automne par les discours politiques et littéraires télédiffusés lors du « pèlerinage à Médan »⁴².

« L'opérativité symbolique » (Davallon, 2006 : 135), la façon dont on communique l'importance du patrimoine au public, passe donc, pour Wharton, à travers deux éléments principaux : celui d'un centre artistique d'importance historique et celui d'un lieu littéraire, nécessaire à la compréhension des écrits de sa propriétaire. En reconnaissant la difficulté de faire valoir la littérarité d'un lieu tout matériel, elle adopte une stratégie qui persiste aujourd'hui, celle de présenter Nohant comme une ancre de la vie et de l'œuvre sandiennes, une

serait logique vu l'amitié entre Wharton et Bourget, sa visite à l'Académie, et la correspondance entre Lovenjoul et plusieurs académiciens.

42. La longue histoire de la maison de Zola et du financement des rénovations montre la précarité économique des lieux littéraires même les plus reconnus. Pour l'importance des discours, voir Glamaud-Carbonnier (2018).

maison qui lui aurait fourni la structure et le rythme nécessaires pour écrire⁴³. Wharton, qui venait de faire construire et décorer sa propre maison de campagne (« The Mount »), avec l'aide d'amis architectes et jardiniers (1901-1902), semble particulièrement bien placée pour comprendre le pouvoir d'une telle résidence sur le rythme de la vie littéraire, surtout celle des écrivaines qui ne peuvent souvent écrire qu'une fois les tâches domestiques accomplies (Sand, pour sa part, écrit de minuit à quatre heures du matin : une fois les enfants et les invités couchés)⁴⁴.

Maison d'écrivain, maison de femme

En même temps, une opérativité symbolique qui privilégie la vie domestique risque de renforcer les stéréotypes de genre, surtout pour les Françaises qui, avant 1944, devaient mettre en avant leur féminité en jouant la bonne épouse, mère, ou maîtresse de maison. Effectivement, si la première visite de Wharton à Nohant en 1906 a eu lieu sous le signe du pèlerinage littéraire, rattachant ainsi la demeure de la grande écrivaine au patrimoine historique et artistique, la seconde, en 1907, se fera sous le signe de ce que Wharton appelle les « piétés domestiques », les décevantes réalités historiques de la femme au XIX^e siècle⁴⁵. Wharton aura du mal à réconcilier la Sand qu'elle admire – l'écrivaine qui dénonce les injustices sociales – avec la bourgeoise conventionnelle que représente la figure de la « bonne dame de Nohant ». L'ambivalence de sa représentation de Sand au foyer soulève des questions propres à la mise en scène d'autres maisons-musées consacrées aux femmes.

43. On parle du « cœur » de ses activités dans des entretiens réalisés pour l'émission « Une maison, un artiste » conçue et diffusée par France 5 en 2016.

44. Wharton se plaint dans ses lettres du manque de temps pour écrire lorsqu'elle est en déplacement. La vente de sa maison chérie (« The Mount ») en 1911 se fait avec grand regret (Lee, 2007 : 387-392). Perrot explique les maintes responsabilités de Sand à Nohant, des domestiques au fonctionnement de l'équipement de la maison et des terres (2018 : 151-175, 191-220 et 259-283).

45. « *The shrine of those household pieties to which [...] the devotion of her last years was paid* » (Wharton, 1908 : 47).

La seconde visite de Wharton commence par le cimetière, lieu de pèlerinage littéraire par excellence⁴⁶. Sand avait souvent manifesté son goût pour « un peu de verdure » (ses derniers mots), ce qui nous ferait imaginer une tombe comme celle de son petit frère Louis racontée dans *HDMV* (enterré sous un poirier), ou celle de Musset, sous un saule au cimetière du Père Lachaise (figure 2)⁴⁷. Or, elle repose sous une « monstrueuse caisse de pierre » (figure 3)⁴⁸ qui offense la sensibilité de Wharton autant par sa laideur que par son inscription : « la baronne Dudevant ». L'Américaine raille l'incohérence de cette référence au mari répudié qui n'a même pas droit à ce titre et surtout son « inconséquence » pour une « descendante de roi, prêtresse de la démocratie et du fouriérisme », « qui fit porter son pseudonyme illustre par toute la famille »⁴⁹. Sans savoir que Sand est morte sans laisser aucune instruction et que ses enfants avaient fait ces choix (comme ils avaient célébré des obsèques catholiques que leur mère aurait refusées), la déception entre l'idéal romantique et la réalité bourgeoise marquera le reste de la visite. Elle aurait été encore plus outragée si elle avait su que l'acte de décès de Sand porte la mention « sans profession »⁵⁰.

Wharton a beau écrire que cette prétention bourgeoise n'avait rien à voir avec la vraie vie de Sand, elle trouve peu de traces de la narratrice rebelle de *HDMV*, sans parler de la farouche individualité de ses personnages féminins⁵¹. Il n'y

46. Voir, par exemple, Lassère (1997).

47. Sand, comme Musset, préfère la verdure : « Je déteste les monuments et les inscriptions [...] les arbres et les fleurs sont les seuls ornements qui n'irritent point la pensée » (*HDMV* : 621).

48. « *Monstrous stone chest* » (Wharton, 1908 : 79).

49. « *She who had made her pseudonym illustrious enough to have it assumed by her whole family should cling in death to the obscure name of a repudiated husband [...] more inconsequent still than the descendant of kings, and the priestess of democracy and Fourierism, should insist on a right to the petty title [barony] which was never hers, since it was never Dudevant's to give!* » (Wharton, 1907 : 8).

50. Voir Perrot (2018 : 393 et 397-398) et Reid (2013 : 206-209) pour les débats familiaux concernant cette tombe et les noms et éléments symboliques choisis.

51. Il est difficile de savoir ce qu'elle aurait vu exactement. Après la mort de Maurice Sand en 1889, la famille a mis en vente la maison (ils n'ont pas trouvé d'acheteur), dispersé le mobilier dans des ventes qui ont duré treize jours, et dispersé les 8 000 volumes de la bibliothèque à Paris en 1890 (Perrot, 2018 : 401-402).



Figure 2. La tombe de Musset.

© Elizabeth Emery



Figure 3. La tombe de Sand.

© Elizabeth Emery

a que la longue table dans le salon qui lui permet enfin de revivre les scènes de sociabilité à la française qu'elle avait imaginées, celles décrites dans *Autour de la table*, comme les activités « que l'on peut faire à la campagne, en famille, à travers la causerie, durant les longues veillées de l'automne et de l'hiver »⁵². Wharton imagine des visiteurs comme Gautier, Flaubert ou Dumas fils parlant de leurs œuvres pour distraire les autres invités qui peignent, sculptent et cousent (Wharton, 1907 : 81). Ce sont ses souvenirs de lecture qui, projetés sur des pièces vides que fait visiter une bonne, servent d'élément magique qui fait rebattre le cœur artistique de la maison.

Cette stratégie consistant à superposer ses souvenirs immatériels de lecture à un espace lors d'une visite de maison-musée est fréquente. Des visiteurs à Lamb House, la résidence d'Henry James à Rye (Sussex, UK), aujourd'hui conservée par le National Trust⁵³, remarquent, par exemple, qu'il s'agit d'un musée pour les « fervents admirateurs » (*diehard fans*),

52. « French sociability », « *a mental table d'hôte* » (Wharton, 1908 : 81). « Elle a prêté son dos patient à tant de choses ! Écritures folles ou ingénieuses, dessins charmants ou caricatures échevelées, peinture à l'aquarelle ou à la colle, maquettes de tout genre, études de fleurs d'après nature [...] préparations entomologiques, cartonnage, copie de musique, prose épistolaire de l'un, vers burlesques de l'autre, amas de laines et de soies de toutes couleurs pour la broderie, [...] que sais-je ? Tout ce que l'on peut faire à la campagne, en famille, à travers la causerie, durant les longues veillées de l'automne et de l'hiver » (Sand, 1875 : 2). Ce passage est toujours cité dans la fiche de visite du Domaine de George Sand à Nohant (<http://www.maison-george-sand.fr/view/pdf/648270> [consulté le 25 novembre 2019]).

53. <https://www.nationaltrust.org.uk/lamb-house> (consulté le 25 novembre 2019).

ceux qui connaissent suffisamment bien la vie et l'œuvre de l'écrivain pour projeter leurs souvenirs de lecture sur un lieu autrement peu lisible⁵⁴. Après tout, la mémoire collective et ses priorités évoluent ; avec le passage du temps, les visiteurs ne reconnaissent pas toujours « l'opérativité symbolique » qui avait initialement inspiré la conservation d'un lieu culturel.

D'où l'importance de ces récits pour les guides, les audio-guides et la documentation qui expliquent aux visiteurs occasionnels les valeurs patrimoniales qu'on cherche à communiquer. Ce sont des récits qui activent ou réactivent la mémoire collective. La bonne qui sert de guide à Wharton en 1907 révèle, par exemple, qu'elle avait connu Sand et qu'elles ont travaillé ensemble à la fabrication des costumes pour les marionnettes de Nohant. C'est un moment magique où passé et présent se rejoignent par la présence de cette Berrichonne et son amour pour sa maîtresse. C'est l'expérience racontée par la plupart des visiteurs qui résument leur voyage sur TripAdvisor : les guides font surgir le passé dans le présent par leur choix d'anecdotes, donnant au visiteur une impression d'authenticité. Mais la valeur symbolique présentée ne se conforme pas toujours aux attentes du visiteur. Wharton, par exemple, qui cherche les traces de l'écrivain et non de la maîtresse de maison, module le récit de son guide, récupérant la référence à la couture, un métier traditionnel de femme, dans son propre récit pour la relier à l'écriture. Dans *A Motor-Flight*, ce sont les mêmes « doigts infatigables qui faisaient avancer, en haut, toute la nuit, la plume⁵⁵ ».

Les hommes auteurs n'échappent pas eux non plus à la tension entre historicité et littérarité propre à la maison d'écrivain et résumée si bien par une formule sur la page principale de la Maison de Sand : « Une maison en héritage. [...] Une

54. « [...] if you are a diehard Henry James fan, you can always imagine your way through those three rooms. Otherwise, the exhibit may be something of a disappointment for the casual visitor » (commentaire du 19 mai 2003 : https://www.tripadvisor.com/ShowUserReviews-g186276-d218380-r1023714-Lamb_House-Rye_East_Sussex_England.html [consulté le 25 novembre 2019]). Le site Web du musée annonce pour l'été 2019 une « réécriture » (« *Rewriting Lamb House* ») qui rendra son histoire plus visible.

55. « *The indefatigable fingers which drove the quill all night upstairs* » (1907 : 83). Elle lie aussi la couture au contexte des activités artistiques du projet collectif du théâtre de Nohant qu'elle décrit avec enthousiasme.

personnalité à redécouvrir⁵⁶. » Comme l'a noté Proust dans « La méthode de Sainte-Beuve », la familiarité engendre le mépris : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». Juger l'écrivain par sa vie ne peut que nuire à ses écrits⁵⁷. En privilégiant la biographie, on mésestime – ou ne lit plus – les écrits, substituant à la lecture des œuvres une lecture biographique. Nigel Harkness démontre ce processus pour Henry James. Il admire beaucoup l'œuvre de Sand avant de découvrir ses textes autobiographiques qui le fascinent - d'où le désir de visiter Nohant -, mais il estime en même temps que tant de détails biographiques nuisent à sa réputation littéraire (Harkness, 2016 : 92-93).

Cette attention portée à la vie personnelle s'avère particulièrement problématique pour les femmes qui ont déjà du mal à être perçues comme pratiquant un métier qui se fait, souvent de façon imperceptible (« en haut, toute la nuit »). Au contraire de Zola ou d'Hugo, dont l'écriture diurne dictait les activités de la maisonnée (si Hugo demande du papier tout monde court en chercher)⁵⁸, pour Sand les activités domestiques réglaient son écriture, ce qui rendit ce travail largement invisible à ceux qui ont décrit la vie à Nohant⁵⁹. « Écrire à l'ombre des grands hommes », le titre d'un chapitre de *La Petite Sœur de Balzac* de Christine Planté (2015 : 113-148), résume bien la situation de la plupart des Françaises du XIX^e siècle. Même quand elles sont fières de leur travail, elles s'expriment de façon modeste, s'effaçant devant les grands hommes dont dépend leur réussite critique et économique.

Leur position littéraire est semblablement ombrageuse, car

56. <http://www.maison-george-sand.fr/> (consulté le 25 novembre 2019).

57. Proust, 1971 : 221-222.

58. Dans *Chez Victor Hugo*, on décrit la performativité sociale d'une scène où Hugo veut dessiner : « il envoie chercher dans la maison du papier, une plume, de l'encre ; on court partout, on monte dans les chambres, on furette, on fouille, et enfin au bout d'un quart d'heure on rapporte un encier desséché, une plume qui ouvre le bec et un morceau de papier quelconque » (1864 : 32). Sur le thème de la couture chez Sand, voir Simone Bernard-Griffiths, « Sociopoétique du vêtement dans l'imaginaire sandien » (dans Montandon, 2015 : 49-65).

59. Si cette tradition d'écriture nocturne avait comme instigateur les circonstances familiales, Sand elle-même a choisi de la continuer une fois les enfants grandis (Perrot, 2018 : 341-349).

seuls les genres mineurs (non littéraires) sont acceptables pour les femmes : romans, lettres, journaux intimes (Planté, 2015 : 199). Puisque ce genre de textes fournit une riche source de détails sur la vie quotidienne⁶⁰, il est facile d'oublier qu'il s'agit de constructions rhétoriques : « Le projet autobiographique se veut entreprise de revendication et de construction identitaire », note Bénédicte Garban, « George Sand se donne forme, se recrée à travers l'écriture » (2010 : 58)⁶¹. Il est donc facile de tomber dans un cercle vicieux qui consiste à renforcer la condition domestique d'une femme à cause du volume de ses écrits traitant de la vie quotidienne, glissant ainsi de George Sand grande écrivaine à George Sand maîtresse de maison, un choix qui renforce, même sans le vouloir, les stéréotypes de genre.

Si on prend des textes « bio-fictifs » (Diaz, 2007 : 42) au pied de la lettre, on risque de minimiser la valeur que leurs auteures leur accordaient, comme le fait Perrot en suggérant que Sand n'écrivait que comme « gagne-pain », qu'elle aurait « préféré un travail plus manuel » et qu'elle n'a jamais, finalement, « fait de la littérature un culte » (2018 : 342). Il est vrai que Sand avait en horreur les institutions littéraires, et surtout leur prétention, mais son rapport au travail domestique et à la production littéraire est beaucoup plus complexe qu'il ne le paraît dans ses écrits « bio-fictifs »⁶². Claire White, dans un récent article, analyse la remarquable complexité de la pensée sandienne sur le travail littéraire et le travail manuel, tous deux impossibles à distinguer des questions de classe, de prestige, de sexe, d'économie et d'éthique (2018 : 61-78).

La question de la valeur patrimoniale à communiquer pour la Maison de George Sand est particulièrement importante, car entre la mort de Gabrielle Dudevant-Sand en 1909, le renoncement de l'Académie française au legs (1951), son classement par les Monuments historiques (1952) et l'ouverture

60. Perrot raconte, par exemple, l'utilité des écrits de Sand pour la composition du volume IV de *L'Histoire de la vie privée*, qu'elle a dirigé en 1987 (2018 : 10-11).

61. Pour un exemple au masculin, pensons à la lettre de James à Wharton concernant son premier voyage à Nohant. Il l'avait composé de façon très littéraire (références mythologiques, beau style) sachant qu'elle la publierait.

62. Voir Planté, 2015 : 149-180.

de la Maison en 1961 (après la mort d'Aurore Lauth-Sand qui en avait l'usufruit), le monde a bien changé⁶³. Si Wharton et James se préparaient à la visite de la maison de Sand comme à un acte de piété pour rendre hommage à une aïeule littéraire et communier avec son esprit, pour les Parisiens d'après-guerre, la maison de George Sand, de même que ses écrits champêtres comme *François le Champi* et *La Mare au diable*, représentaient un mode de vie dévolu : rustique, paysan, berri-chon. Déjà en 1912, c'est l'image qui surgit dans un article du *Gaulois* rapportant une interview avec des domestiques de Sand aux noms bien campagnards (« Marie des poules » et « le père Henri ») qui louent Sand comme une « sorte de maman » et « bonne patronne »⁶⁴. Bonniot-Mirloup (2016), dans son étude du livre d'or de la maison, remarque la tendance des visiteurs à chercher un lien affectif avec Sand. Le musée reconnaît ce désir d'intimité dans son slogan : « Au cœur du Berry, entrez dans l'intimité d'un grand écrivain du XIX^e siècle : George Sand. »⁶⁵

Cette évolution de la valeur collective est toute naturelle. Comme le montre Davallon, la « certification », la « déclaration publique » du statut patrimonial d'un objet entraîne la modification de son caractère symbolique (2006 : 96 et 133-135). Lorsqu'une maison privée connue seulement par quelques fervents admirateurs (comme le Nohant-relique – sous « une cloche de verre » – de 1906) rejoint le patrimoine, on cherche à la démocratiser :

« Avec la patrimonialisation, il semblerait que les choses à sauvegarder deviennent choses-dans-le-temps, c'est-à-dire ayant la capacité de connaître un développement, une reproduction, un devenir, une évolution [...] [elles] deviennent donc moins choses à conserver en soi, que choses à gérer de manière à ce que leur potentialité (leur vivacité ou leur vitalité) soient toujours disponibles, à toutes fins utiles » (Micoud, 1996 : 121-122).

63. Grandemange évoque les nombreuses péripéties concernant le statut patrimonial de la maison (2010 : 118-144).

64. Voir un article dans *Le Gaulois* du 21 septembre 1912, sous la rubrique « Échos de partout ».

65. Sous-titre affiché actuellement sur le site Web de la maison-musée : <http://www.maison-george-sand.fr/> (consulté le 25 novembre 2019).

La rénovation de la maison de Zola en « Maison Zola - Musée Dreyfus », prévue pour fin 2019, fournit un bon exemple de ce besoin de gérer cette « potentialité » en proposant une double mission : celle de commémorer à la fois le travail de l'écrivain et celle de son engagement historique dans l'affaire Dreyfus.

Mais cette évolution des « choses à sauvegarder » vers les « choses-dans-le-temps » ne plaît pas toujours aux fervents admirateurs. Henry James remarque déjà la « vulgarisation » de Nohant en 1914, sept ans après la publication de *A Motor-Flight*. En répondant à une amie anglaise qui souhaite se rendre à Nohant en voiture (il lui recommande d'abord la lecture de *HDMV*), il reconnaît que la patrimonialisation transformera un lieu sacré en destination touristique :

« Je me demande quel effet la vulgarisation des lieux (d'un point de vue "scientifique") par l'accès facile et libre (et incessant) permis par l'automobile, aura sur leur génie autrefois relativement reclus. [...] Car Nohant était si timide et isolé – et Nohant doit actuellement être (remis à l'État et au public comme leur propriété) si mise en avant⁶⁶.

Il recommande l'expérience de façon gardée, rappelant à sa correspondante que la maison est maintenant promise à l'État, ce qui aura sûrement changé sa valeur (son « génie »)⁶⁷. Il reconnaît que l'exclusivité d'un lieu mémoriel connu seulement de quelques lecteurs de bon goût est incompatible avec la popularisation d'un lieu géré par une institution culturelle⁶⁸. La patrimonialisation nécessite la reconnaissance publique (Davallon, 2016 : 97). D'où la question de conservation soulevée par Saurier (2013) : devrait-on continuer à privilégier la visite intime de quelques visiteurs intéressés par le « lieu de la littérature » ? Ou mettre en avant le lieu de vie, accessible au plus grand nombre ?

66. « *I ask myself what effect the vulgarization of places, "scientifically" speaking, by free and easy (and incessant) motor approach may be having on their once comparatively sequestered genius. [...] For Nohant was so shy and remote – and Nohant must be now (banded over to the State and the Public as their property) so very much to the fore* » (lettre du 28 juillet 1914 à M^{me} Sutro).

67. Cette ambivalence est tout de même ironique quand nous savons que ce fut James lui-même qui encouragea Wharton à « faire le lieu », à communiquer son importance culturelle.

68. Saurier évoque les difficultés de plaire à ces deux publics si différents (2013 : 43-44 et 215).

À la Maison de George Sand, on choisit la seconde possibilité : des éléments liés au premier sont présentés à travers le second. Les diverses activités culturelles entreprises par la direction visent à informer le public sur les pratiques de la vie quotidienne et la culture matérielle du XIX^e siècle – de « Noël en famille chez George Sand » à « La vie quotidienne de George Sand expliquée aux enfants » et à « La collection d'antiquités de Nohant »⁶⁹. L'impressionnante quantité de vestiges authentiques de l'époque de Sand – une rareté pour la plupart des maisons d'écrivains – permet des activités qui confèrent à ce musée une vitalité qui répond très bien à la valorisation des « choses-dans-le-temps » évoquée par Micoud. À la Maison de George Sand, on fait appel non simplement aux amateurs de la littérature, mais aussi à un public mixte d'enfants, de musiciens, d'écrivains, d'historiens, de collectionneurs et de paysagistes, et bien d'autres encore.

Le « lieu de la littérature » n'est pas pour autant négligé. L'usage des réseaux sociaux, pour diffuser les annonces et faire connaître le style de Sand – des citations liées à l'actualité, au temps ou aux activités de la maison –, informe les visiteurs sur la vie de la maison même quand ils habitent loin. C'est une maison d'écrivain qui agit comme un centre culturel⁷⁰. Ces pratiques numériques visant à renforcer les valeurs culturelles du lieu pourraient servir de modèle pour d'autres maisons d'écrivains qui cherchent à être plus visibles et plus vivantes sans encourir de grandes dépenses⁷¹.

Si la « mémoire de la littérature » passe largement par la mémoire de l'auteur et la mémoire du lecteur (Samoyault, 2004), il faudrait aussi reconnaître que plus l'auteur est éloigné dans le temps, plus le contact entre auteur et lecteur

69. <https://www.my-loire-valley.com/2017/12/fetez-noel-en-famille-poussez-la-porte-de-la-maison-de-george-sand/> (consulté le 25 novembre 2019).

70. La variété d'activités affichée sur la page Facebook de la maison témoigne de cette remarquable vivacité multidisciplinaire : <https://www.facebook.com/pg/MaisonDeGeorgeSandANohant/events>.

71. Leur compte Facebook, par exemple, rend Sand actuelle en choisissant d'afficher des citations liées à l'actualité, au temps ou aux activités de la maison. Leurs traductions vers l'anglais sont malheureusement très approximatives (traductions de machine ?), et l'on souhaiterait qu'ils rendent mieux hommage au style de Sand en recrutant des traducteurs anglophones, ne serait-ce que des bénévoles.

se fait par le biais de textes intermédiaires, que ce soient des anthologies, des éditions abrégées ou des adaptations. *A Motor-Flight* en est un exemple. M^{me} Alfred Sutro, la destinataire de la lettre de James ci-dessus, veut visiter la maison de Sand en 1914 après avoir lu *A Motor-Flight* (James lui envoie une copie de *HDMV*). Si la plupart des visiteurs contemporains de Nohant ne préparent plus leur visite par une lecture de Sand, cela ne veut pas dire qu'ils ne se documentent pas autrement. Les commentaires laissés dans TripAdvisor, par exemple, mentionnent d'autres types de connaissance indirecte de son œuvre : des romans, films et émissions télévisées qui mettent en scène le personnage historique, la rebelle dont la vie sociale (et surtout amoureuse) continue, comme au temps de Wharton et James, à fasciner le grand public⁷². On voit un exemple plus récent chez « Thegourmetox », un utilisateur de TripAdvisor qui fait lire *Dream Lover* d'Elizabeth Berg (2015) à son mari pour préparer leur voyage à Nohant⁷³. Il s'agit d'un roman historique en anglais qui se déroule à Nohant et est narré par Sand elle-même, dont le style est d'ailleurs bien mièvre pour qui sait lire Sand en français. Ce genre de « lecture » intermédiaire a encore plus tendance, aujourd'hui, à se faire par le biais de productions audiovisuelles. On le voit bien avec l'émission « *Secrets d'Histoire* » (France 2) que Stéphane Bern a consacrée à l'écrivaine en 2016, en partenariat avec la Maison de George Sand. France Bleu constate que cet épisode, le plus regardé de « toute l'histoire de l'émission », « a dopé le tourisme en Berry » en haussant de 38 % le nombre de visiteurs (Bossard, 2016).

Comme *A Motor-Flight* de Wharton, ce genre de récit ciblant ici le grand public peut servir de moteur à la redécouverte des maisons-musées en attirant l'attention sur leur intérêt culturel pour le plus grand nombre⁷⁴. Mais, comme dans le cas de Sand, où l'emphase est si souvent mise sur sa vie

72. Voir le sous-titre de l'épisode d'« Une maison, un artiste » (France 5) dédié à « la rebelle de Nohant » en 2016.

73. TripAdvisor le 9 mai 2018 : https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g1919397-d230771-Reviews-George_Sand_s_House-Nohant_Vic_Indre_Berry_Centre_Val_de_Loire.html (consulté le 25 novembre 2019).

74. Levenstein (1988) décrit bien l'explosion du tourisme automobile des premières années du XX^e siècle.

amoureuse (*Dream Lover*, « *Secrets d'Histoire* »), il est facile de perdre de vue ses écrits littéraires et politiques. Dans les émissions comme « *Une maison, un artiste* », par exemple, il est normal de faire valoir l'aspect patrimonial de la maison. Mais quand on présente Sand comme soumise à l'influence de la maison (« elle n'aurait pas du tout été l'auteur qu'elle a été [...] s'il n'y avait pas eu cette maison »), on encourt le risque de dévaloriser son génie et surtout son œuvre. « Penser la présentation du patrimoine à partir du public », se demande Davallon, « n'est-ce pas courir le risque de l'instrumentaliser ? » (2006, 33-35). Or, dans la plupart des romans, films et émissions, on privilégie la vision de Sand dans ses rapports affectifs : en amante, hôtesse, mère et maîtresse de maison.

Cette mise en scène de la vie amoureuse et domestique d'une femme soulève de nouveau des questions concernant la politique de la représentation. À quel point tombe-t-on dans des stéréotypes de genre en faisant valoir la vie domestique d'une maison associée à une femme (Sand ou Colette, par exemple) et quelles en sont les conséquences, surtout quand il y a si peu de maisons vouées aux écrivaines⁷⁵ ? Pour prendre un contre-exemple, Victor Hugo passa quinze années de son exil à Guernesey à décorer et à faire visiter sa maison, Hauteville House, considérée par sa famille comme « un poème domestique »⁷⁶. Au lieu de mettre l'emphase sur son jardinage ou ses confitures, comme on le fait chez Sand, on décrit sa direction du chantier⁷⁷. Hauteville-House est quasiment toujours évoquée dans les termes de la production littéraire hugolienne : « autographe », « poème », « œuvre d'art faite d'œuvres d'art ». La maison est même « lue » comme un livre, notent Chantal Brière et Gérard Audinet⁷⁸. Malgré les incessants chantiers

75. Voir, par exemple, Engelking (2018) qui montre l'importance accordée à la voix de Colette et ses expériences domestiques dans la Maison de Colette à La Puisaye, ou la maison de Marguerite Yourcenar (Petite Plaisance) à Northeast Harbor, Maine (États-Unis), vouée à conserver en relique le cadre domestique à l'intérieur duquel l'écrivain a produit ses ouvrages les plus connus.

76. Hugo décrit ses travaux domestiques dans les lettres à Sand et l'encourage à venir lui rendre visite. Elle n'arrive pas à s'y déplacer, Guernesey étant encore plus excentré que Nohant. Voir Hovasse (2008 : 494).

77. Ce sont les détails qu'il avait tendance à enregistrer dans ses cahiers (son épouse et sa fille se sont occupées des détails domestiques).

78. Ces associations sont surtout promues dans *Chez Victor Hugo par un passant*, un

et rénovations dirigés par Sand à Nohant, et récemment mis en valeur par Perrot (2018 : 189-222), on ne parle pas de ces activités comme d'une extension de sa créativité artistique, comme c'est le cas chez Wharton, au « Mount » : « *A Great American House Designed by A Great American Writer* ». Comme à Hauteville House, les publications de Wharton consacrées au paysagisme et au design sont mises en parallèle avec son œuvre fictive ; elles sont présentées comme des manifestations multidisciplinaires de sa créativité. Le programme « Writers in Residence » – réservé aux femmes – renforce l'aspect littéraire du lieu tout en rehaussant la visibilité des écrivaines contemporaines. C'est le cas de la plupart des maisons d'écrivains consacrés aux hommes, où il s'agit principalement de promouvoir la « littérarité » du grand écrivain par l'exposition ou la conservation des manuscrits et d'autres créations esthétiques⁷⁹.

Conclusion : maison-musée ou maison d'écrivain ?

Représenter l'immatérialité de l'écriture dans une maison d'écrivain constitue un défi majeur, car la matérialité de l'exposition muséale met, par sa nature même, l'accent sur la vie domestique. Si nous avons tant insisté sur l'importance de rendre plus visible l'écriture des femmes par le biais du cas de Sand, c'est que sa représentation muséale illustre un problème central pour la maison d'écrivain en général : comment réconcilier son double rôle de « lieu de vie » et « lieu de la littérature » (Saurier, 2013 : 215) ? Si on évacue les aspects proprement littéraires d'une œuvre – la structure et le style – au profit du contenu « bio-fictif », on encourt le risque d'en renforcer la dimension domestique, ce qui peut faire oublier

livre diffusé de façon anonyme mais en réalité écrit par Charles Hugo. Voir Audinet (2017) et Brière (2007 : 491-521).

79. C'est aussi un choix voulu par le fonds de ces musées : la plupart des manuscrits sandiens se trouvent dans des bibliothèques et archives parisiens, lorsque la maison de Balzac possède peu d'objets matériels ayant appartenu à Balzac. La villa Marguerite Yourcenar, à Saint-Jans-Cappel, dans le Nord, suit ce modèle : à la fois résidence d'écrivains et un centre culturel, on y met l'accent sur la littérature.

les productions plus immatérielles de l'écrivain : le contenu même des livres posés sur les étagères. La gestion d'une maison d'écrivain est beaucoup plus compliquée que celle d'une maison-musée en général, car, comme le note Saurier, on doit équilibrer une hétérogénéité de valeurs patrimoniales qui changent d'une maison à une autre et d'une génération à une autre. À la fois « inscription des figures célèbres [...] et espace social de leur construction », elle est un lieu « polysémique », apprécié alternativement par les ouvrages produits dans cette maison (ou consacrés à la maison) et pour sa conservation des vestiges des modes historiques (*ibid.* : 215-216).

Dans cet article, nous avons cherché à mettre en évidence d'une part l'importance de la perspective extérieure (et souvent étrangère) qui justifie la transformation d'une résidence privée en maison-musée, et, d'autre part, le rôle crucial joué par les visiteurs dont les témoignages écrits ou photographiques perpétuent une atmosphère essentielle pour la survie de ces mêmes monuments en tant que lieux de mémoire, qu'ils soient lieux de vie ou lieux de la littérature. Dans une maison d'écrivain, le visiteur cherche à s'inscrire dans une filiation culturelle qui passe le plus souvent par l'imagination, une imagination nourrie par des souvenirs, que ce soit de l'école, de lectures, de films ou d'émissions télévisées, et qui lui permettent, finalement, de former de nouveaux souvenirs (Stewart, 2007 : 133). *De La Mare au diable*, *Dream Lover* et « *Secrets d'Histoire* » aux blogs, selfies et tweets, chaque visiteur, comme Wharton, valide, à sa façon, l'importance de Nohant comme lieu de mémoire et celle de Sand comme figure patrimoniale.

Manuscrit reçu le 20 mars 2019

Version révisée reçue le 25 octobre 2019

Article accepté pour publication le 9 novembre 2019

Bibliographie

Amirou (Rachid). 1995. *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*. Paris : PUF

Audinet (Gérard). 2017. « «Lecture» de Hauteville House ». Communication faite au Groupe Hugo le 21 janvier 2017. En ligne : <http://groupugo.div>

jussieu.fr/groupugo/17-01-21audinet.htm [consulté le 25 novembre 2019].

Bonniot-Mirloup (Aurore). 2016. « Tourisme et maisons d'écrivain, entre lieux et lettres ». *Via, Tourism Review* [en ligne], 9 : <http://journals.openedition.org/viatourism/795> [consulté le 25 novembre 2019].

Bossard (Adèle). 2016. « Stéphane Bern dope le tourisme en Berry ». France Bleu.fr., 13 sept. En ligne : <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/l-émission-secrets-d-histoire-booste-la-frequentation-de-la-maison-de-george-sand-1473439722> [consulté le 25 novembre 2019].

Brière (Chantal). 2007. *Victor Hugo et le roman architectural*. Paris : Champion.

Choay (Françoise). 1992. *L'Allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil.

Davallon (Jean). 2006. *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermes Science-Lavoisier.

Delbaere-Garant (Jeanne). 1970. *Henry James. The Vision of France*. Liège : Presses universitaires de Liège. En ligne : <https://books.openedition.org/pul-g/895?lang=en> [consulté le 25 novembre 2019].

Diaz (Brigitte). 2007. « Poétique de la lettre dans les *Lettres d'un voyageur*. L'invention d'un style ». *Recherches & Travaux*, 70, p. 41-54.

Emery (Elizabeth). 2015. *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*. Trad. de l'anglais de Jean Kempf et Christine Kiehl. Chambéry : Université de Savoie Mont-Blanc.

Engelking (Tama). 2018 (à paraître). « Speaking for Colette: literary tourism, storytelling and La Maison de Colette ». Intervention à la conférence internationale « Women in French 2018. Le bruit des femmes », 8-10 février 2018, Florida State University, Tallahassee (FL).

Escholier (Raymond). 1932. *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu*. Paris : Stock.

Garban (Bénédicte). 2010. « Histoire de ma vie de George Sand : création de soi et fabrique du sujet écrivain », p. 51-61 in *Écritures autobiographiques : Entre confession et dissimulation* / sous la direction de Jean-Marie Paul & Anne-Rachel Hermetet. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Garval (Michael). 2004. *Dream of Stone: Fame, Vision, and Monumentality in Nineteenth-Century French Literary Culture*. Newark (DE) : University of Delaware Press.

Gaviglio-Faivre d'Arcier (Catherine). 2007. *Lovenjoul (1836-1907). Une vie, une collection*. Paris : Éditions Kiné.

Glaumaud-Carbonnier (Marion). 2018. « La mémoire pérégrine », p. 41-56 in *Lire Zola au XXI^e siècle* / sous la direction de Aurélie Barjonet & Jean-Sébastien Macke. Paris : Classiques Garnier.

Grandemange (Christophe). 2010. *Le Château de Nobant. Maison de George Sand*. Saint-Cyr-sur-Loire : Éditions Alan Sutton.

Harkness (Nigel). 2016. « "Rather on our shelves than in our hands": remembering George Sand with Henry James ». *George Sand Studies*, 33-34, p. 77-97.

Hendrix (Harald) (dir.). 2008. *Writers' Houses and the Making of Memory*. New York : Routledge.

Hovasse (Jean-Marc). 2008. *Victor Hugo*. Paris : Fayard, 2 vol.

Hugo (Charles). 1864. *Chez Victor Hugo par un passant*. Paris : Cadet et Luquet.

James (Henry). 1884. *A Little Tour in France*. Boston : James Osgood.

James (Henry). 1920. *The Letters of Henry James*. Édité par Percy Lubbock. New York : Charles Scribner's & Sons, 2 vol.

Karénine (Wladimir). 1899. *George Sand, sa vie et ses œuvres*. Paris : Plon, 4 vol.

Lassère (Madeleine). 1997. « Le XIX^e siècle et l'invention du tourisme funéraire ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44(4), p. 601-616.

Lee (Hermione). 2007. *Edith Wharton*. New York : Knopf.

Levenstein (Harvey). 1998. *Seductive Journey: American Tourists in France from Jefferson to the Jazz Age*. Chicago : University of Chicago Press.

Micoud (André). 1996. « Musée et patrimoine : deux types de rapport aux choses et au temps ? ». *Hermès*, 20, p. 115-123.

Montandon (Alain) (dir.). 2015. *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*. Paris : Champion.

Nora (Pierre) (dir.). 1997. *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 3 vol.

Pennell (Joseph). 1925. *The Adventures of an Illustrator*. Boston : Little, Brown, and Co.

Perrot (Michelle). 2018. *George Sand à Nobant*. Paris : Seuil (La librairie du XXI^e siècle).

Planté (Christine). 2015. *La Petite Sœur de Balzac*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Powers (Lyall) (dir.). 1990. *Henry James and Edith Wharton. Letters: 1900-1915*. New York : Charles Scribner's Sons.

Proust (Marcel). 1971. « La méthode de Sainte-Beuve », p. 219-232 in *Contre Sainte-Beuve* / sous la direction de Pierre Clarac. Paris : Gallimard (La Pléiade).

Reid (Martine). 2013. *George Sand*. Paris : Gallimard.

Ridehalgh (Anna). 1990. « Rousseau as God. The Ermenonville pilgrimages in the Revolution ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 278, p. 287-308.

Rocheblave (Samuel). 1905. *George Sand et sa fille d'après leur correspondance*. Paris : Calmann-Lévy.

Samoyault (Tiphaine). 2004. *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan.

Sand (George). 1875. *Autour de la table*. Paris : Michel Lévy frères.

Sand (George). 1964. *Correspondance*, vol. 14. Édition de Georges Lubin. Paris : Garnier.

Sand (George). 2004. *Histoire de ma vie*. Édition de Martine Reid. Paris : Gallimard (Quarto).

Saurier (Delphine). 2013. *La Fabrique des illustres. Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire*. Paris : Éditions Non Standard (SIC : Recherches en sciences de l'information et de la communication).

Schriber (Mary Suzanne). 1991. « Introduction », p. XVII-XLX in Edith Wharton, *A Motor-Flight through France*. DeKalb : Northern Illinois Press.

Stewart (Susan). 1992. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Raleigh (NC) : Duke University Press.

Sturgess (Kim). 2004. *Shakespeare and the American Nation*. Cambridge : Cambridge University Press.

Trubek (Anne). 2010. *A Skeptic's Guide to Writers' Houses*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.

Twain (Mark). 1875. « Proposed Shakespearean Memorial ». *New York Times*, 29 avril.

Twain (Mark). 1899. « What Barnum did for Shakespeare », in *Following the Equator: A Journey Around the World*. New York : Harper Brothers.

Wharton (Edith). 1908. *A Motor-Flight Through France*. New York : Scribner's Sons.

Wharton (Edith). 1990. *A Backward Glance*, p. 767-1064 in *Edith Wharton. Novellas and Other Writings*. Édition de Cynthia Griffin Wolff. New York : Library of America.

Wharton (Edith). 2015. *La France en automobile*. Trad. de l'anglais par Jean Pavans. Paris : Mercure de France.

White (Claire). 2018. « George Sand, digging », p. 61-78 in *The Labour of Literature in Britain and France, 1830-1910: Authorial Work Ethics* / sous la direction de Marcus Waithe & Claire White. Londres : Palgrave.

Withey (Lynne). 1997. *Grand Tours and Cooks Tours: A History of Leisure Travel, 1750-1915*. New York : William Morrow & Co.

Wright (Sarah Bird). 1996. *Edith Wharton Abroad: Selected Travel Writings, 1888-1920*. New York : Palgrave Macmillan.

Auteure

Elizabeth Emery, Université d'État de Montclair

Elizabeth Emery est professeure à l'Université d'État de Montclair (New Jersey, États-Unis). Elle a publié plusieurs livres portant sur la culture française du XIX^e siècle, parmi lesquels : *Romancing the Cathedral: Gothic Architecture in Fin-de-siècle French Culture*, 2001 ; *Consuming the Past: The Medieval Revival in Fin-de-siècle France* (dir., avec Laura Morowitz), 2003 ; *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, 2016 ; *En toute intimité... Quand la presse people de la Belle Époque s'invitait chez les célébrités*, 2015 ; *Reframing Japonisme: Women and the Art Market in Nineteenth-Century France*, 2019.

Courriel : emerye@mail.montclair.edu

Un « pèlerinage à l'oracle ». Edith Wharton, Henry James et la patrimonialisation de la maison de George Sand à Nohant

En prenant pour point de départ les articles et livres que les écrivains américains Edith Wharton et Henry James ont consacrés à la maison de George Sand à Nohant, cet article se propose d'examiner comment, et avec quelle complexité, les publications de célébrités peuvent renforcer pour le public l'importance culturelle des maisons d'écrivains, une catégorie de maison-musée dotée d'une valeur mémorielle particulière. La visite de la maison de Sand par Wharton soulève aussi des questions propres à la mise en scène d'autres maisons-musées consacrées aux femmes.

Mots-clés

littérature, imagination, lieu de mémoire, culture de masse, femmes de lettres, Edith Wharton, Henry James, George Sand

A "Pilgrimage to the Oracle": Edith Wharton, Henry James and the Patrimonialisation of La Maison de George Sand in Nohant

Using popular writings about George Sand's "château" in Nohant published by American writers Edith Wharton and Henry James as case study, this article argues for the important role played by celebrity publications in increasing the public's awareness of the cultural importance of writer-houses, a particularly complex memorial subset of the house-museum. Wharton's visit to Sand's home also draws attention to the dangers inherent in exhibits highlighting the domestic life of women.

Keywords

literature, imagination, sites of memory, popular culture, women writers, Edith Wharton, Henry James, George Sand

Una «peregrinación al oráculo». Edith Wharton, Henry James y la patrimonialización de la casa de George Sand en Nohant

Tomando como punto de partida los artículos y libros que los escritores estadounidenses Edith Wharton y Henry James han dedicado a la casa de George Sand en Nohant, este artículo pretende examinar cómo y con qué complejidad las publicaciones de celebridades pueden fortalecer frente al público, la importancia cultural de las casas de los escritores, una categoría de casa museo con un valor conmemorativo particular. La visita de Wharton a la casa de Sand, también plantea interrogantes en torno a la puesta en escena de otras casas-museo dedicadas a mujeres.

Palabras clave

literatura, imaginación, lugar de la memoria, cultura de masas, mujeres de letras, Edith Wharton, Henry James, George Sand

Trajectoires patrimoniales et muséales des maisons de Pablo Neruda au Chili : de la maison espace poétique à la maison-musée

Rayén Condeza Dall'Orso & Andrea Villena Moya

*Pontificia Universidad Católica de Chile,
Facultad de Comunicaciones*

Cet article porte sur un objet pluriel, les trois maisons du prix Nobel chilien Pablo Neruda¹, en tant que lieux patrimoniaux. À la différence d'autres maisons d'auteurs, ces demeures furent simultanément occupées et adaptées par le poète lui-même comme des lieux de résidence et d'écriture, sur une longue période qui s'étend de 1939 à 1973, année de son décès, quelques jours après le coup d'État du 11 septembre. En ce sens, Neruda ne fut pas libre de parler de sa propre œuvre d'architecte et de constructeur (Browne, 1989 ; Sbarra, 1997 ; Ventacourt, 2017). Ce ne sera qu'à partir de 1986 que, gérées par la fondation créée par sa veuve sous le

1. Les lecteurs intéressés par la biographie de Pablo Neruda peuvent consulter ce lien : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/literature/Neruda/175585> (consulté le 26 novembre 2019).

nom de Fundación Pablo Neruda, les maisons d'Isla Negra (1939), La Chascona (1952) et La Sebastiana (1959) – noms dont l'écrivain les baptisa respectivement en leur dédiant des poèmes – seront progressivement réinvesties comme mémorial posthume, sous la forme de maisons-musées. Précisons ici qu'à elles trois, elles attirent en moyenne plus de 300 000 visiteurs par an.

La maison-musée d'Isla Negra est située face à l'océan Pacifique, dans un petit village côtier homonyme, à 113 kilomètres de Santiago. Ces dernières années, ce secteur de la région de Valparaíso a été renommé « littoral des poètes » en honneur aux poètes chiliens de renom du XX^e siècle qui ont vécu dans plusieurs villages maritimes avoisinants, tels que Nicanor Parra à Las Cruces et Vicente Huidobro à Cartagena. La Chascona, quant à elle, se trouve à Santiago, la capitale, dans un quartier central de grande attraction touristique, Bellavista, sur les flancs de la colline San Cristóbal qui fait partie du Parc métropolitain de la ville. Enfin, La Sebastiana, ancrée sur les flancs d'une colline de Valparaíso (ville labellisée Patrimoine mondial de l'Unesco, à 127 kilomètres de Santiago), le *cerro* Florida, bénéficie d'une vue imprenable sur le port.



Figure 1. Neruda dans son cabinet de curiosités (Isla Negra), photo Julio Bustamante. © Fondation Pablo Neruda².

2. Vue du quotidien dans le salon d'Isla Negra, montrant Neruda avec Matilde Urrutia, sa troisième femme. La photo reflète une partie du cabinet de curiosités, inspiré par la mer : au-dessus de la cheminée, une représentation du bateau *Don Eladio*, en hommage au capitaine espagnol qui lui vendit la maison ; et deux figures de proue, la Medusa (la Méduse) et María Celeste.

Indépendamment de leur situation géographique, au lieu de nous attarder sur ces trois musées « en tant que récréation mytho-poétique dans laquelle l'architecture est transmutée en une appropriation épique du passé » (Doménech, 2007 : 180), nous avons cherché à comprendre comment les maisons ont évolué : conçues par un artiste et délibérément pensées comme des œuvres et des musées, c'est-à-dire faisant partie de son travail poétique et de son *imago mundi*, peuplées d'objets, sous la forme de cabinets de curiosités inspirant son œuvre (Rivallain, 2011), jusqu'à leur mise en exposition pour des visiteurs (figure 1). Ce lien intime et quotidien du poète avec ses collections, issues de ses voyages comme consul « aux quatre coins de la planète » (Ronxin, 2011-2012 : 6), aurait facilité la mutation ultérieure des maisons en musées.

Notre étude s'est fondée sur les travaux de recherches universitaires portant sur les maisons de Neruda et une bibliographie plus générale, ainsi que sur la partie d'archives conservée et gérée par la Fondation Neruda. Nous avons également mené des entretiens approfondis avec le directeur de la bibliothèque et des archives, ainsi qu'avec le responsable des collections et de la conservation³. Dans le premier cas, ces entretiens nous ont permis d'explorer la présence des résidences et de leurs objets dans l'œuvre de Neruda, et de prendre la mesure de son rapport intime, au quotidien, avec ses collections. Dans le second, nous avons pu étudier en profondeur les critères actuels dans la prise de décisions visant la conservation et l'adaptation des maisons au grand public, qui prennent en compte les vœux de Neruda concernant le destin posthume de ses maisons et de ses objets. Comme Bachelard (1957) le suggère dans sa recherche sur les images poétiques de l'intimité et des demeures, plus que d'une étude de l'espace et de la muséographie de la maison, il s'agit d'une analyse de l'ordre des problèmes posés par l'imagination poétique.

Nous avons aussi visité chacun de ces monuments nationaux et utilisé les audioguides, seul dispositif de médiation disponible pour la visite, remis à chaque touriste avec le billet

3. Darío Oses, journaliste, scénariste, écrivain, chercheur et éditeur de l'œuvre poétique de Pablo Neruda, pour la Fondation, et Javier Ormeño.

d'entrée. Il s'agit d'un récit traduit en cinq langues, en plus de l'espagnol (portugais, anglais, français, italien et allemand), dont le visiteur est libre de faire usage à sa guise en termes de temps, de lieux et de centres d'intérêt, dans les limites d'un parcours unidirectionnel. Cette modalité de visite, adoptée en 2007, a succédé à l'une des étapes du projet inclusif du musée auprès des jeunes habitants d'Isla Negra, qui pouvaient être embauchés après avoir reçu une formation pour y travailler comme guides.

Il nous semble important de préciser ici que, bien que nous ayons, dans un premier temps, pensé intégrer à ce travail les perceptions des touristes sur leur expérience de visite dans les différentes maisons-musées, en analysant un échantillonnage de leurs commentaires publiés sur les réseaux sociaux, nous avons par la suite décidé de laisser cette phase pour un travail futur. De même, nous envisageons de consacrer une recherche ultérieure aux audioguides comme outil de médiation.

De l'espace intime de l'écrivain à l'exposition publique de son espace poétique

Il y a environ un siècle, Paul Valéry (1923 : 5) évoquait le musée comme quelque chose qui « exerce une attraction constante sur tout ce que font les hommes. L'homme qui crée, l'homme qui meurt, l'alimentent ». Il signalait, de plus, que au fur et à mesure que l'on progresse dans un musée, « se développe, dans le silence, un étrange désordre organisé » (*ibid.*). Qu'en est-il d'un type particulier d'espace muséal, ici le musée d'écrivain ? Depoux le décrit comme un curieux laboratoire pour « qui s'intéresse au mode de circulation et d'hybridation du fait littéraire » (2006 : 93). L'auteure ajoute qu'un espace de cet ordre se présente « comme une collection composite d'objets utilisés pour leur puissance d'évocation et pour leur capacité à véhiculer des représentations. [...] Les objets y fonctionnent comme des signes, ils acquièrent dans cet espace une "opérativité symbolique" » (2006 : 94). Pour Guzowski-Saurier, les maisons d'écrivains sont des lieux

forgés par des opinions hétéroclites, auxquelles participent des acteurs multiples qui s'articulent, dont le visiteur, qui « n'est pas simplement interprète du patrimoine, mais [...] en est un co-constructeur » (2014 : 10). Sans toutefois oublier que l'attrait d'une maison-musée, qui n'est désormais plus une maison, « découle souvent de sa capacité à créer chez le visiteur l'illusion d'être naturellement dans un endroit conservé dans son état "d'origine" et non dans un endroit "préparé" pour votre visite » (Luca de Tena, 2007 : 99).

Dekiss affirme que leur objectif est de parvenir à déplacer « la relation écrivain-lecteur vers une relation élargie de l'écrivain au public » (2009 : § 2). En effet, comme le suggère García-Ramos (2014 : 77), les maisons-musées sont un type de musée spécialisé « qui part de l'idée que le milieu domestique est capable de communiquer un ensemble de valeurs liées aux personnalités, aux époques, aux goûts et aux modes concrets ». L'auteure soutient que, le développement discursif de chaque musée étant unique, dans les interventions de l'espace privé visant à le rendre accessible au visiteur, « l'objectif de l'usage de techniques muséales adaptées à chaque maison-musée est de respecter la véracité de la mise en scène et de traiter l'atmosphère comme une pièce de plus du musée ».

Selon Blanco, « l'exposition publique de l'espace intime et domestique permet de générer une relation plus proche entre le personnage et le spectateur. De même que nous pouvons lire, comme dans un livre, les goûts, les manies, les intérêts personnels, sociaux, professionnels et culturels de l'individu qui a habité là et dont la mémoire mérite d'être rappelée, nous pouvons aussi y lire les idées contemporaines sur la question du confort domestique et les systèmes successifs employés pour l'obtenir qui ont affecté, indéfectiblement, l'aspect général du logement et sa propre habitabilité » (2013 : 145). Pour sa part, Pérez Mateo (2012) valorise le fait que, dans une maison-musée, les espaces communiquent bien au-delà de ce que disent leurs collections. Ils transmettent ainsi la mémoire de l'individu qui y a vécu, l'être qui y a créé son microcosme, qui lui a donné son sens et son ordre. Elle ajoute qu'« elle joue un rôle très important de conservation et de diffusion du patrimoine, tant matériel qu'immatériel, construit historiquement comme le résultat des interactions

sociales » (*ibid.* : 512). Le travail de Ventancourt se penche, pour sa part, sur la construction de la conservation du patrimoine en ces lieux, c'est-à-dire sur la conservation et la mise en valeur de ces espaces lorsqu'ils sont déclarés monuments nationaux, compte tenu que « la maison est quelque chose de vivant qui répond aux besoins et aux inquiétudes de ses occupants [...] et finit par être un fidèle autoportrait de ses habitants » (2017 : 126). De plus, selon Bonniot-Mirloup et Blasquiet (2016 : § 13), les organismes qui gèrent ces lieux posent « un certain nombre de questions inédites : patrimonialisation d'un espace privé qui devient espace public, muséalisation des lieux, ou encore difficile conciliation des missions mémorielles, pédagogiques et récréatives ». C'est justement cette dimension-là que souligne Yllia (2016 : 22) lorsqu'elle évoque la typologie générale des maisons-musées :

« Même si, en entrant dans une maison-musée, on a l'impression d'avoir sous les yeux la réalité exacte dans laquelle le personnage a habité, il s'agit en réalité de sa représentation ou de la reconstruction rendue possible par le travail conjoint d'historiens et de spécialistes. Il s'agit d'un espace auquel on a rendu l'aura qu'il avait autrefois, processus qui doit être expliqué aux visiteurs et qui doit être compris avec les limites et les distances qu'il implique. »

Ce point de vue nous paraît des plus intéressants dans la mesure où, pour paraphraser Galindo (2018), le scénario muséographique et sa mise en scène sont un processus complexe qui subit des modifications constantes. Comme l'affirme Scipion, dans le cas de la disparition de la personne célèbre, « se pose la question du statut de sa maison. [...] Cet ensemble est une composition unique dans un lieu unique. Se pose alors la question de la conservation comme d'un "tout", puisque ce n'est pas tant la valeur des objets qui prévaut mais leur intégrité d'ensemble » (2009 : 28-29). De la même manière, Pavoni met en avant le rôle que jouent les maisons-musées de nos jours, en insistant sur la double responsabilité qui leur incombe. Il leur faut présenter un espace intime non seulement en respectant fidèlement son époque historique, mais aussi en tant que lieu d'où l'on peut repenser l'importance de son interprétation et de son usage à des fins éducatives et didactiques. « Les maisons-musées peuvent développer le rôle de pont entre l'expérience individuelle et le réseau de

savoir vaste et complexe – politique, culturel, artistique, productif –, et offrir au visiteur le résultat de cette combinaison, au sein de laquelle la micro et la macro-histoire parviennent à tisser une narration efficace » (2009 : 109-110). Pour les sites littéraires, Bonniot-Mirloup et Blasquiet déclarent que « les territoires qui portent la marque de la littérature sont la scène d'une rencontre entre plusieurs formes créatrices de lieux et d'imaginaires » (2016 : § 2).

Par ailleurs, Corona suggère que « les logements et les ateliers des plus grands écrivains sont le fidèle reflet de leurs univers intérieurs, de leurs obsessions littéraires » (2014 : 83), mais aussi des marques historiques de l'auteur, thèse déjà défendue par Rodríguez en 1971, du vivant du poète :

« Je me suis demandé si dans toutes les maisons du présent qui ont été, à un moment donné, "la maison du futur", et dans tout l'amour avec lequel elles étaient organisées hier et dont on jouit aujourd'hui, il n'y avait pas une nostalgie invincible pour la maison natale perdue, pour la maison d'enfance, pour la maison du pays immémorial que l'on a eu à moitié. Je veux dire que cette maison d'Isla Negra est peut-être une tentative pour substituer dans l'inconscient la demeure natale où la vie et le plaisir n'ont pas été suffisants » (1971 : 217).

L'une des caractéristiques que partagent les trois demeures de Pablo Neruda au Chili est qu'il les a occupées comme des résidences parallèles sur une longue durée, et qu'une partie des objets et des collections qu'elles contiennent, ainsi que les maisons elles-mêmes, font partie de son œuvre poétique. Les maisons du poète, placées sous la responsabilité de la Fondation Pablo Neruda, vont en effet acquérir progressivement la caractéristique constitutive que leur donne le fait d'avoir été déclarées patrimoine national (Isla Negra et La Chascona, en 1990, puis La Sebastiana, en 2012). Ces « édifices capricieux », comme les qualifie Teitelboim (1984) dans sa biographie du poète, ont par ailleurs été étudiés sous l'angle de l'architecture et de la participation active de l'écrivain au tracé de leurs plans. Ainsi, dans cette perspective, Sbarra (1997 : 54) s'intéresse au fait que La Chascona a été construite « sans préconcepts, sans géométries rigides », tandis que Carreiro de Franca et Greene (2013) mettent en valeur la dynamique de l'extension de la construction de

la maison d'Isla Negra et ses diverses étapes à partir de la maison originale construite par Luz Sobrino, alors une des premières femmes étudiantes d'architecture au Chili, une des filles du capitaine espagnol Eladio Sobrino, l'homme qui a vendu la propriété à Neruda. Browne qualifie l'architecture de Neruda comme très concrète, et rappelle une interview dans laquelle il décrit son choix de la maison faite en pierre d'Isla Negra, « en face de l'océan, dans un endroit inconnu de tout le monde » (1989 : 81), pour commencer son projet d'écriture du *Canto General*. Il semblerait donc qu'une des particularités de cet écrivain serait d'aménager et de décorer les espaces pour la création, et pour célébrer la nature et les objets faits par les hommes.

Bonniot-Mirloup et Blasquie mettaient l'accent sur deux défis qui peuvent se transformer en risques. Le premier défi « est de chercher à rendre ces lieux vivants, en reconstituant le ou plutôt un cadre familial de l'auteur tout en maintenant ces lieux intacts, fidèles à la mémoire de l'auteur, ce qui peut sembler antagoniste, car reconstitution va de pair avec mise en scène, artificialisation » (2016 : § 8). Le second défi est lié au risque de « prétendre que la maison d'un écrivain puisse à elle seule, du fait de son caractère tangible, traduire la relation complexe entre un auteur et son œuvre, mais aussi la rencontre entre une œuvre et un lecteur, la dotant ainsi de plus de significations qu'elle n'en a réellement » (*ibid.*, § 9).

La communication de la vie de Neruda aux visiteurs à l'intérieur de ses résidences

En étudiant le processus de conversion des demeures particulières de Neruda en maisons-musées, un des points essentiels qui émerge est l'intime connexion entre les étapes de leur sauvegarde et mise en exposition, et les changements politiques vécus au Chili à la suite du coup d'État militaire. Et ce, parce que chacun des trois espaces a été violenté de diverses manières avant d'être clos, mais aussi parce que les objets qui s'y trouvent n'ont pas subi le même sort. Neruda, déjà atteint d'un cancer, a vécu le coup d'État du 11 septembre

1973 à Isla Negra, la maison où il a habité le plus longtemps. Selon le récit qui est fait au public, il n'aurait jamais pu s'en remettre ; le chagrin et la douleur causés par cet événement auraient eu une incidence sur sa mort, survenue quelques jours plus tard, dans une clinique de la capitale⁴.

Bien que les militaires aient brutalement perquisitionné la maison d'Isla Negra avant d'en condamner l'accès, elle n'a guère subi de dommages, à la différence de La Sebastiana et de La Chascona, détruites tant par les militaires que par des actes de vandalisme postérieurs, en raison de l'appartenance du poète au Parti communiste. C'est lorsque sa dernière épouse, Matilde Urrutia, a voulu veiller sa dépouille dans leur maison de Santiago, La Chascona, qu'elle a découvert que celle-ci avait été mise à sac et dévastée. Des cours d'eau naturels avaient été déviés afin d'inonder la maison, de nombreux meubles avaient été détruits, les sols étaient jonchés de bris de verre et d'objets acquis par Neruda. Malgré ces conditions adverses, mue par la volonté de révéler au monde un tel saccage, elle décida d'y organiser la veillée funèbre. C'est donc de là que partit le cortège funéraire de Neruda vers le Cimetière général, cortège considéré comme la première manifestation politique contre le coup d'État militaire. Les archives audiovisuelles dont nous disposons témoignent en effet de la participation spontanée des personnes venues lui rendre hommage, qui peu à peu rejoignaient les rangs du cortège du dernier adieu du peuple chilien à son poète. Dans ce sens, on peut affirmer que La Chascona devint espace public de mémoire bien avant son ouverture comme musée. Après le 11 septembre 1973, Matilde Urrutia ayant décidé d'habiter à La Chascona, dut faire face à de nombreuses adversités et assurer la protection des trois maisons du prix Nobel par le biais de la création de la Fondation Pablo Neruda. Ce faisant, elle accomplissait les dernières volontés du poète

4. À ce sujet, il nous semble important de signaler que de nombreuses enquêtes ont été menées sur les circonstances et sur la cause de sa mort, étant donné que sa famille craignait que Neruda n'ait été soigné par des médecins acquis à la cause du coup d'État. Ce n'est certainement pas un hasard que le même soupçon ait hanté la famille du président chilien Eduardo Frei Montalva, quelques années plus tard, lorsqu'il a été interné dans la même clinique. Dans ce dernier cas, une enquête judiciaire a ainsi déterminé, en janvier 2019, que l'ancien président avait bien été empoisonné par des médecins qui travaillaient dans ce centre de soins.

– exprimées publiquement au cours de l'exposition *La Mer* en 1973 à Valparaíso – pour que ses maisons appartiennent au domaine public après sa mort et pour contribuer à la formation de nouveaux poètes qui ne disposeraient pas des moyens financiers suffisants.

L'amour des objets et des choses quotidiennes

Le directeur de la bibliothèque et des archives de la Fondation Pablo Neruda, Darío Oses, soutient l'idée que les maisons de Neruda, notamment celle d'Isla Negra, et surtout les collections d'objets qu'elles abritent, font partie de l'*imago mundi* de l'écrivain. L'obsession dont pouvait faire preuve le poète lorsqu'il était fasciné par un objet qu'il désirait ajouter à sa collection, commente-t-il, était sous-tendue par son profond intérêt pour la nature et pour les formes qu'elle peut revêtir, pour les objets d'usage quotidien, que ce soit pour son travail ou pour son amusement, ou encore parce qu'ils lui rappelaient ses nombreux voyages ou son enfance. L'autre élément d'ordre mythique que l'on retrouve dans ses maisons, surtout à Isla Negra, selon Oses – compilateur et éditeur de l'œuvre de Neruda –, est sans conteste la mer : « La mer provoqua une commotion chez Neruda, lorsque, enfant, il la découvrit dans le sud, à Imperial. Dans son œuvre, il dit y avoir ressenti



Figure 2. Galerie en forme de bateau et objets marins (Isla Negra), photo Lorena Ormeño. © Fondation Pablo Neruda.

palpiter le monde », explique-t-il lors d'un entretien. Une partie importante de l'*imago mundi* de Neruda a été constituée par la mer et les voyages, comme en témoigne la galerie qu'il a construite en forme de bateau (figure 2).

Dans la maison d'Isla Negra, affirme encore Oses, ce sont les sensations de l'enfance qui sont recréées – le son de la mer, de la pluie du sud –, au point d'avoir demandé à ce que son bureau soit recouvert d'un toit de zinc, pour revivre ce qu'il entendait dans le sud, dans son enfance. Dans ses collections, on trouve aussi son amour pour l'histoire naturelle, lié – de l'avis du directeur – à l'un de ses grands projets inachevés : réaliser un inventaire poétique du monde. S'agissait-il, pour lui, de créer une poésie des choses et des objets du monde sensible à un moment unique, au-delà de la poésie sublime ou métaphysique ?

« Ses maisons sont comme un cabinet de curiosités des savants de la Renaissance. Sa collection de coquillages n'est pas réunie à des fins scientifiques mais bien à des fins esthétiques. Pour lui, la merveille du monde était la façon dont la mer s'arrangeait pour fabriquer ces statues merveilleuses, comme le nautilus, et toutes les spirales de son intérieur, par exemple, ces sculptures qu'un homme pouvait difficilement réaliser, ces sculptures parfaites, symétriques et proportionnées [figure 3]. »



Figure 3. Collection de coquillages de Neruda (Isla Negra), photo Javier Ormeño. © Fondation Pablo Neruda.

En ce sens, Neruda était un naturaliste⁵.

Javier Ormeño, responsable des collections et de la conservation de la Fondation, explique que les critères actuels de conservation, de restauration et d'exposition appliqués aux trois maisons ne sont pas les mêmes que ceux qui ont été suivis dans les premières années après l'ouverture au public. Depuis que la Fondation a défini son rôle et sa fonction de responsable des collections, les critères d'exposition répondent à la question suivante : dans quelle mesure peut-on retrouver la preuve dans l'œuvre du poète – tant dans ses écrits que dans des sources documentaires (photographies, films documentaires, films de fiction, lettres, etc.) –, du lien qui l'unissait à l'objet exposé et de la manière qu'il avait de le traiter et de le conserver ? Ainsi, pour la collection de figures de proue montrée à Isla Negra, il est aisé de déduire de ses œuvres et de sa documentation personnelle que Neruda valorisait le travail de la mer sur ces objets (usure de la peinture, du vernis, bois du nez aplati, entre autres), d'où la décision de les conserver en l'état. En revanche, dans d'autres cas, notamment celui de la locomobile exposée dans le patio de la maison d'Isla Negra, la volonté du poète fut de la conserver en état de marche et d'éviter qu'elle ne rouille parce qu'elle lui rappelait la vie de son enfance, son père cheminot et les trains du Sud. Cela étant, une chose est de travailler sur les collections, et une autre, bien différente, de s'occuper des aspects structurels des maisons et de veiller à leur conservation. L'entretien des musées implique en effet de gros investissements, en particulier la maison d'Isla Negra, de par son exposition directe à de fortes conditions de salinité et d'humidité.

Sáez (2013 : 310) explique que les maisons et les collections de Neruda sont aujourd'hui une accumulation démesurée

5. Avec sa bibliothèque personnelle, plus de 9 000 espèces de coquillages ont été données par Neruda à l'Université du Chili en 1954. Ramassés par lui sur les plages de Ceylan, du Mexique ou de Cuba, ou bien achetés à Paris, c'était, selon ses termes, la meilleure de toutes ses collections. Chaque coquillage, disait-il, constitue un livre de la culture universelle, écume des sept mers, ayant une structure prodigieuse, une pureté lunaire de porcelaine mystérieuse, avec l'ajout d'une multiplicité de formes, tactiles, gothiques et fonctionnelles (Osorio & Moreno Fabbri, 2006). Une galerie indépendante construite par la Fondation Neruda prolonge la maison pour en abriter une partie.

d'objets disparates dont la véritable valeur provient du fait qu'ils ont été choisis directement par le poète et qu'ils sont passés entre ses mains :

« Sept mille coquillages, douze figures de proue, une infinité de bouteilles, de clés, une locomobile, trente-deux figurines de petits diables, d'innombrables tableaux, cartes postales, revues, coupures de presse, lettres, bateaux, boussoles, assiettes, verres, figures en bois, en terre cuite, en céramique, des photographies, des sculptures, des bibelots, de la vaisselle, des couverts, des couleurs. »

Une particularité qui, selon les spécialistes de la Fondation, se retrouve dans sa poésie, comme l'illustre parfaitement son poème *Ode aux choses* :

« J'aime les choses, folle, / follement. / J'aime les tenailles, / les ciseaux, / j'adore / les tasses, / les anneaux, / les soupières, / sans parler, naturellement, / du chapeau.

[...]

Je me promène dans les maisons, / les rues, / les ascenseurs, / en touchant les choses, / en repérant les objets / que j'ambitionne en secret de posséder : / l'un parce qu'il sonne, / l'autre parce qu'il / est aussi doux / que la douceur d'une hanche, / un autre pour sa couleur d'eau profonde, / un autre pour son épaisseur de velours.

[...]

Non seulement ils m'ont touché / ou ma main les a touchés, / mais ils ont aussi accompagné / de telle manière / mon existence / qu'ils ont existé avec moi / et qu'ils ont été pour moi si existants / qu'ils ont vécu avec moi la moitié de ma vie / et qu'ils mourront avec moi la moitié de ma mort⁶. »

Nous allons maintenant nous recentrer sur l'étude de chaque maison, au cas par cas, en fonction de son année d'ouverture et de la relation du poète avec les objets qu'elle abrite, ainsi que de sa présence dans sa poésie, indépendamment des décisions muséographiques qui ont été prises.

Isla Negra : la maison suspendue sur l'océan

En 1990, la maison de pierre et de bois d'Isla Negra est rouverte au public, désormais transformée en maison-musée. À

6. Traduction de Rayén Condeza Dall'Orso.

l'origine, on pensait d'ailleurs que ce serait la seule des trois résidences à fonctionner comme musée. C'était la maison favorite du poète, celle où il a le plus longtemps vécu et où il a écrit une grande partie de son œuvre, en particulier le *Canto General*, un poème épique sur l'histoire et la nature de l'Amérique latine. Pendant toute la dictature, elle fut murée ; la seule personne autorisée à y entrer, après l'obtention d'un sauf-conduit, étant la veuve de l'écrivain.

Au cours de l'étape de récupération, les proches de la veuve de Neruda, aidés des voisins de la famille à Isla Negra, ont dressé un premier inventaire manuscrit qui leur a permis de vérifier l'état des objets originaux que Neruda y avait disposés. Pour le touriste, la visite de l'intérieur de la maison-musée ne se fait que dans un seul sens, à travers cinq modules principaux qui offrent presque tous une large vue sur l'océan Pacifique : la tour *living* où repose sa collection de figures de proue présentes dans son œuvre, dont la plupart sont des figures féminines⁷ (figure 4) ; la salle à manger ; la chambre du couple ; le bar, que l'on peut aussi observer de l'extérieur, à travers les baies vitrées ; la grande galerie, véritable labyrinthe qui se déploie comme salon, comme pièce abritant la



Figure 4. Figures de proue et figures décoratives maritimes, photo Javier Ormeño.
© Fondation Pablo Neruda

7. Cette collection privée de figures de proue est l'une des plus diverses et complètes au monde, comparable à celle du Musée national maritime de Greenwich, en Angleterre.

reproduction d'un cheval en taille réelle et comme bureau ; et, enfin, la salle d'exposition des coquillages, la seule pièce construite après sa mort.

Cette disposition labyrinthique reflète bien la façon dont la maison de Neruda a été peu à peu composée au fil des ans pour finir par couvrir 400 mètres carrés. On pense qu'il a dessiné certaines pièces en forme de bateau et qu'il les a remplies de jouets. L'audioguide reproduit d'ailleurs une de ses déclarations : « Dans ma maison, j'ai rassemblé des jouets, petits et grands, sans lesquels je ne saurais vivre. L'enfant qui ne joue pas n'est pas un enfant, mais l'homme qui ne joue pas a perdu pour toujours l'enfant qui vivait en lui et qui lui manquera beaucoup. » À l'extérieur a été érigée la tombe de Neruda et de Matilde, à laquelle on peut aussi accéder gratuitement. Ce n'est qu'en 1992 que le poète y a véritablement été enterré, pour respecter ses dernières volontés exprimées dans *Disposiciones* : « Enterrez-moi à Isla Negra, face à la mer que je connais, à chaque aire rugueuse de pierres et de vagues que mes yeux ne reverront plus. » La maison d'Isla Negra est connue pour contenir l'une des collections de figures de proue et de décorations de bateaux les plus complètes au monde, selon Javier Ormeño. On y trouve aussi une partie de la collection de coquillages que le poète a léguée à l'Université du Chili, tout comme sa bibliothèque, ainsi que des bouteilles, des insectes, des cartes et des instruments de navigation ; autant d'objets également présents dans ses poèmes. D'après les spécialistes, il s'agit de la maison dont la conservation reflète le plus fidèlement la vie quotidienne qu'y menait le poète ; 95 % des objets sont d'ailleurs d'époque. Comme pour toutes ses autres maisons, Neruda lui consacre un poème dans l'ouvrage *Une maison dans le sable* (1966). Ainsi, dans le poème *La Maison*, il décrit comment elle est née dans son esprit, lorsqu'il découvre, en 1939, le terrain mis en vente par don Eladio Sobrino, vieux marin espagnol socialiste, et une maison construite par l'une de ses filles, Luz, l'une des premières femmes étudiantes en architecture de l'époque, qui déclare lors d'un entretien :

« La maison, je ne sais pas quand j'en ai eu l'idée. C'était en milieu d'après-midi, nous arrivâmes à cheval dans cet endroit reculé. Don Eladio chevauchait en tête, traversant

la rivière de Córdoba en crue. Pour la première fois, je ressentis une sorte de pincement, cette odeur d'hiver marin, mélange de boldo et d'eau salée, d'algues et de chardons. Ici, dit le navigateur don Eladio Sobrino, et c'est là que nous nous sommes arrêtés. Puis la maison s'agrandit peu à peu, comme les gens, comme les arbres. »

Le public est encore peu informé de la relation que le poète avait établie avec ses collections de son vivant et de leur présence dans son œuvre. Néanmoins, les travaux des chercheurs à partir des archives et de la poésie de Neruda permettent de prendre des décisions de conservation proches de ce qu'aurait voulu le poète, et qui peuvent passer inaperçues aux yeux des touristes. Parfois, comme il en va de la locomobile située dans le jardin de la maison⁸ (figure 5), face à la salle à manger, les données recueillies indiquent que l'écrivain s'est préoccupé de la récupérer dans une scierie où elle gisait hors d'usage, de la restaurer et de la libérer de sa rouille marine, tout comme récemment quand elle a dû être retirée de l'exposition en 2018 pour être



Figure 5. La locomobile, photo Javier Ormeño.
© Fondation Pablo Neruda

8. La locomobile fut achetée en 1950 au responsable de la scierie Santa Margarita. Ce fut un exploit de la déplacer à Isla Negra. Suivant sa volonté et les couleurs voulues par Neruda, le processus a pris un an de travail, au sud du Chili. En juillet 2019, elle est remise en place, dans la cour centrale, au début de la visite. Deux vidéos montrent sa restauration et son arrivée : <https://www.youtube.com/watch?v=euCOxAB-CmZ8> (Fondation Neruda) et <https://www.youtube.com/watch?v=nKFC1U55VDE> (El Quisco TV) (consultés le 26 novembre 2019).

envoyée chez un spécialiste ferroviaire, afin d'enlever la rouille qui avait affecté sa structure.

Contrairement à l'ancre marine, toujours exposée dans le patio extérieur de la maison, près de la tombe, au sujet de laquelle Neruda a écrit que la rouille qui l'attaquait faisait partie de sa condition et de son destin ; raison pour laquelle cet objet n'a subi aucun changement et est resté exposé aux intempéries, au risque que cela ne passe pour une négligence aux yeux des visiteurs. Pour ce qui est des figures de proue, même si, selon les archives, l'une d'entre elles vivait aussi en plein air, face à la mer, elle n'en a pas moins été déplacée à l'intérieur pour des raisons de protection. Quoi qu'il en soit, la maison d'Isla Negra reste celle qui contient la plus grande diversité d'objets appartenant à la cosmovision de Neruda. Pourtant, les forts taux de salinité et d'humidité défient les décisions muséographiques. Par exemple, Isla Negra est une maison-musée sur la poésie sans livres ni documents, en lutte permanente contre les termites, dont les toitures et boiseries abîmées par la nature sont en rénovation constante. D'où la décision de ne pas accepter plus de 80 visiteurs en même temps dans les divers modules de la maison, afin d'assurer un parcours adéquat pour les visiteurs et de meilleures conditions de conservation du lieu. Il a ainsi fallu modifier la disposition originale des gravures, dont l'exposition en plein soleil accélérerait la détérioration. C'est ce même critère qui a présidé à la décision de retirer les livres et manuscrits d'Isla Negra, de ne pas les exposer au public. Ils sont aujourd'hui à l'abri dans les archives de la Fondation Neruda, pour la consultation par les chercheurs.

La Chascona : la maison du grand amour

Neruda n'était pas seulement collectionneur, il était aussi un grand amoureux d'architecture ; ses maisons en témoignent. En 1969, à la question qui lui est posée : « Si vous n'aviez pas choisi la poésie comme forme de vie, auriez-vous aimé être professeur ? », le poète répondit : « Je serais constructeur. Je

ferais des maisons »⁹. « C'est d'ailleurs avec une intuition de poète et l'habileté d'un constructeur que Neruda a composé les volumes des maisons, leur donnant leur propre rythme, qu'il a cherché les espaces extérieurs, établissant la relation la plus sage entre ceux-ci et l'intérieur, y introduisant la lumière et le paysage. Des maisons qui ont grandi au fur et à mesure des nécessités et des possibilités. Il y a deux idées à lui qui apparaissent toujours en elles : qu'il n'aime pas les angles droits et que le projet se définit à partir des choses. Et aussi qu'il aime les escaliers » (Saéz, 2013 : 311).

Le terrain sur lequel est construite La Chascona¹⁰, située sur l'autre rive de la rivière Mapocho, sur les flancs de la colline la plus importante de la capitale, a été acheté en 1952. C'est là que Neruda construit la maison qui abrite son amour avec Matilde Urrutia, encore clandestin tant qu'il n'était pas séparé de sa deuxième femme, Delia del Carril. En 1955, une fois la séparation officielle, il s'y installe définitivement. L'intervention du poète dans la transformation des plans proposés par l'architecte est cruciale, en ce qui concerne notamment les murs et les baies vitrées, pour la construction de l'espace que l'on peut aujourd'hui visiter et qui date de 1958. Un espace constitué de trois grands volumes (tous irréguliers) accrochés à la colline, à des hauteurs diverses, séparés par le jardin et unis par des escaliers. Les signes de son histoire d'amour sont visibles sur les grilles des fenêtres où s'entrelacent les initiales P et M.

« La pierre et les clous, la planche, la tuile s'unirent : voici
bâtie
La maison décoiffée avec de l'eau qui coule en écrivant
dans sa langue,
Les ronces gardaient les lieux de leur ramage sanguinaire
Jusqu'à ce que l'escalier et ses murs apprirent son nom
[...]»¹¹.

9. Luis Alberto Genderats, interview de Neruda: « Neruda, a lo Humano y a lo Poético », *El Mercurio*, Santiago du Chili, 20 avril 1969, en ligne: <https://www.emol.com/especiales/neruda/19690426.htm> (consulté le 26 novembre 2019).

10. Terme commun au Chili, d'origine quechua, qui signifie « cheveux en désordre » ou « décoiffé ». C'était un des surnoms que Neruda avait donnés à Matilde, raison pour laquelle il baptisa ainsi cette maison.

11. Extrait de *La Chascona*, poème du recueil *La Barcarola* (traduction de Rayén Condeza Dall'Orso).

Après le coup d'État, Matilde Urrutia voulut retourner y vivre mais, pour des raisons de sécurité, elle dut s'installer dans un hôtel de la capitale. Ce n'est que deux ans après, en 1975, qu'elle décida de la reconstruire. Elle y mourut en 1985, non sans avoir créé la Fondation chargée de l'administration des biens et du patrimoine littéraire du Nobel, établie dans cette même demeure.

Dans les années 1990, pour répondre à la volonté d'ouvrir une maison-musée, il a été décidé de reconstituer certains des objets détruits par les militaires comme, par exemple, l'éventail exposé au bar. Les archives que nous avons consultées à la Fondation et les entretiens que nous avons réalisés nous ont appris que cet objet, acheté par Neruda en Europe, a été jeté dans la cour et brisé en mille morceaux, ce dont témoignent certaines photographies. Pourtant, vu les circonstances, personne n'a songé à conserver certaines de ces pièces abîmées en témoignage de cette violence. En cette première étape, personne n'a donc pensé à la trace mémorielle que la destruction laissait derrière elle, mais plutôt au besoin de réhabiliter cet espace de la manière la plus ressemblante à ce qu'il était du vivant du poète. Certains objets ont alors été achetés pour décorer et recréer l'espace, notamment des photos d'écrivains à accrocher aux murs – comme l'avait fait Neruda à Isla Negra et à La Sebastiana. De nos jours, ces pièces qui n'ont pas accompagné la vie du poète sont reconsidérées d'après des critères professionnels de muséographie.

Actuellement, la visite de la maison s'effectue dans un seul sens : partant du bar situé près de la salle à manger, dont le plafond est incurvé comme la coque d'un bateau, on arrive à une petite porte qui donne sur un escalier en colimaçon qui mène à une chambre. Plus loin, dans un autre espace, se trouve le salon orné d'un tableau de Diego Rivera qui représente une Matilde dont l'abondante chevelure cache le profil de Neruda. À l'étage supérieur, la chambre du couple. De là, on passe au jardin qui abrite aujourd'hui un bar empli d'objets curieux et colorés.

Rappelons ici que ce que l'on peut le moins apprécier dans les trois maisons qui nous intéressent, pour des raisons de conservation, ce sont les manuscrits puisqu'ils sont protégés

dans des chambres fortes. Cela étant, à La Chascona, il a été décidé de présenter, dans le troisième volume de ce parcours, l'œuvre littéraire traduite en plusieurs langues, ainsi que les fac-similés de certains manuscrits et les répliques des principales médailles reçues par Neruda.

Sans aucun doute, l'une des pièces les plus importantes conservées dans ce dernier espace est *La Guitariste*, une sculpture en terre cuite noire, typique de l'artisanat rural chilien ; une pièce qui n'avait pourtant pas de valeur décorative lorsque le poète l'a achetée. À cet égard, le visiteur comprend l'importance que Neruda donnait aux simples objets du quotidien et saisit un autre aspect du système de valeurs du poète : « la sauvegarde du caractère chilien ». C'est bien le poète lui-même qui « a hiérarchisé et mis en valeur ce qui correspondait à ce qu'il y avait de plus populaire et humble, et qui était donc relégué, écarté par le bon goût établi et accepté comme tel » (Sáez, 2013 : 314).

La Sebastiana : une résidence dans les airs

La Sebastiana, ainsi appelée en l'honneur de son premier propriétaire, fut acquise par Neruda pour fuir la fatigue de Santiago :

« Je souhaite trouver à Valparaiso une petite maison pour vivre et écrire tranquille. Elle doit présenter certaines conditions. Elle ne peut être ni trop en haut ni trop en bas. Elle doit être solitaire, mais pas à l'excès. Avoir des voisins invisibles. Que l'on ne les voie ni ne les entende. Être originale mais pas inconfortable. Très aillée mais solide. Ni trop grande ni trop petite. Loin de tout mais près des transports. Indépendante mais avec un commerce à proximité. Il faut enfin qu'elle soit très bon marché. Crois-tu pouvoir trouver une telle maison à Valparaiso ? »

C'est en ces termes que le poète chargea ses amis, en 1959, de lui trouver ce nouveau refuge. Et ils y parvinrent : une maison de quatre étages qui surplombe le principal port du pays. La maison aux couloirs étroits fut achetée en copropriété avec un couple d'amis, les Martner, dont la femme, María, est l'artiste qui réalisa une énorme fresque murale en

mosaïque de pierres représentant la carte de la Patagonie (technique similaire à celle qu'elle avait déjà utilisée pour décorer la cheminée d'Isla Negra). Neruda occupa avec Matilde les deux étages supérieurs au-dessus desquels il fit construire une mansarde qui abriterait sa bibliothèque.

« J'ai construit la maison.
Je l'ai d'abord faite d'air.
Puis j'ai monté le drapeau dans le ciel
Et je l'ai laissé accroché
au firmament, à l'étoile, à
la clarté et à l'obscurité¹². »

Pour son inauguration, le poète organisa une grande fête le 18 septembre 1961, jour de la célébration de l'Indépendance. Chaque détail de cette résidence traduit, une fois encore, sa vision esthétique. Ainsi, il y installa une photo géante de son père littéraire, le poète américain Walt Whitman, un cheval de carrousel rapporté de France. Il rendit aussi hommage à ses héros, comme le navigateur anglais lord Cochrane, et fit montre de son collectionnisme à travers des cartes géographiques de grande valeur, des assiettes peintes ou encore un oiseau empaillé du Venezuela.

Au cours des 17 ans de dictature, la maison fut vandalisée 18 fois. Ses accès furent détruits, et un nombre incalculable d'objets appartenant au couple fut volé. Comme le poète ne s'était jamais soucié de dresser l'inventaire de ses nombreux trésors, on ne saura jamais vraiment tout ce qui a été perdu. De fait, même si la Fondation dispose actuellement d'une banque de données numérisée des objets, il est très difficile de connaître l'histoire de chacun d'entre eux, à l'exception de quelques-uns, retracée grâce aux récits de témoins de l'époque qui ont partagé des moments avec le poète ; des témoins chaque fois moins nombreux. Sans ces informations, l'un des plus grands défis sur le plan muséographique a été de respecter les intentions du poète. Par le biais de l'observation de photographies, il a été possible de découvrir que telle ou telle pièce se trouvait en tel lieu. Dans les limites des impératifs de leur conservation, tout est alors mis en œuvre pour que ces objets réintègrent leur emplacement d'origine.

12. Fragment du poème *La Sebastiana* (traduction de Rayén Condeza Dall'Orso).

Les portes de cette demeure furent rouvertes au public le 1^{er} janvier 1992. De nos jours, la visite est accompagnée d'un audioguide qui retrace la vie quotidienne du poète. Le visiteur peut ainsi revivre l'atmosphère dans laquelle vivait Neruda, en arpentant les escaliers exigus de cette étroite construction toute en hauteur, en observant les vitres et les fenêtres colorées. Le couvre-lit déteint par le soleil qui inonde la pièce marque le passage du temps et nous transporte aux années 1970, lorsque Neruda se reposait dans son lit en bronze.

Le récit de l'audioguide raconte aussi certaines anecdotes, comme les tours que le poète avait coutume de jouer à ses amis. Par exemple, lorsqu'il leur raconta que, depuis ses fenêtres, ils pourraient voir une femme nue prenant le soleil sur l'un des toits des maisons pittoresques du port de Valparaíso. L'audioguide traduit également la dimension ludique de l'existence du poète :

« Dans ma maison, j'ai rassemblé des jouets, petits et grands, sans lesquels je ne saurais vivre. L'enfant qui ne joue pas n'est pas un enfant, mais l'homme qui ne joue pas a perdu pour toujours l'enfant qui vivait en lui et qui lui manquera beaucoup. »

La salle à manger est l'un des autres espaces qui occupent une place centrale dans la vie du poète, qui aimait par-dessus tout recevoir des amis et animer des fêtes mémorables. Les verres colorés, sceau incontournable de ces tablées, tout comme la soupière italienne en forme de vache, où Neruda préparait lui-même ses punches, évoquent ces jours de célébration.

Enfin, le cheval aux trois queues (figure 6) illustre bien le plaisir du poète à changer les choses de place. Après l'avoir sauvé d'un incendie à Temuco¹³, il l'installa dans sa maison de Valparaíso pour ensuite le transporter à Isla Negra, d'où il ne bougea plus.

13. Neruda commanda spécialement la construction de cette salle pour un cheval en taille réelle appartenant à une quincaillerie de sa vie d'enfance, Temuco. Il le caressait chaque fois qu'il passait devant le magasin. Son propriétaire n'avait jamais voulu le vendre. Quand Neruda apprit que les pompiers avaient sauvé le cheval d'un incendie et qu'il était en vente, il l'obtint et organisa une célébration avec ses amis pour le recevoir.



Figure 6. La salle du cheval de Temuco (Isla Negra), photo Javier Ormeño. © Fondation Pablo Neruda

Conclusion

Ce travail de recherche nous a permis de mieux connaître l'effort fait par la Fondation pour dessiner le portrait d'un Neruda architecte, poète et collectionneur à travers ses trois maisons-musées. Nous distinguons, de plus, trois étapes dans la formation de ces maisons-musées, étapes qui constituent un processus qui n'est pas encore clos : l'étape de sauvegarde post-coup d'État et de récupération des propriétés, l'étape d'ouverture et de récupération des maisons-musées, enfin l'étape de professionnalisation actuelle. La première étape s'est occupée de revendiquer la propriété originelle des maisons placées sous l'autorité du gouvernement civico-militaire. La deuxième a rouvert les espaces, établi un premier inventaire, s'est chargée de restaurer les lieux et les objets en vue de les ouvrir au public. Rappelons le cas de l'éventail de La Chascona qui a été remplacé par une réplique, au lieu d'être conservé en morceaux pour témoigner de la violence propre à la période dictatoriale. Des objets similaires à ceux

qui avaient disparu ont également été achetés. Dans une perspective actuelle, des aspects comme les sentiments des habitants d'Isla Negra et ceux des visiteurs spontanés, exprimés sur la clôture en bois durant les années où la maison était fermée, ont été éliminés. La clôture a été reconstruite, et il ne reste aujourd'hui que de rares traces, grâce à quelques photos, de ces expressions publiques et anonymes, ancêtres des réseaux sociaux actuels. Les professionnels en charge des maisons-musées estiment aujourd'hui qu'elles pourraient figurer à part entière dans la muséographie.

En conclusion, pour synthétiser, l'étape que nous connaissons aujourd'hui, que nous qualifions de professionnalisante, implique :

- la création d'une base de données digitale des collections, tant en exposition qu'en magasins ou en voie de catalogage ;
- l'élaboration de fiches catalographiques ;
- la numérisation des archives ;
- un plan de gestion des risques propre à chaque maison-musée, selon ses caractéristiques et son emplacement ;
- une réflexion sur la nécessaire adaptation à la question des visites massives ;
- la progression de la banque de données statistiques des visiteurs ;
- la récupération des espaces en fonction de leur maintenance (toit, chauffage, traitement contre les termites, etc.) ;
- la professionnalisation des équipes de travail ;
- la disposition d'espaces pour expositions ou ateliers artistiques¹⁴.

Les entretiens que nous avons menés nous permettent d'affirmer que la muséographie des maisons-musées de Neruda cherche à communiquer au visiteur une expérience directe, accompagnée par un audioguide. L'objectif est d'articuler

14. Dans le cas de la maison d'Isla Negra, cet espace sert aussi comme salle d'attente, où les visiteurs peuvent regarder un documentaire sur la vie de l'artiste. La Chascona de Santiago dispose de l'espace Estravagario, contigu au musée. Il est dédié aux jeunes écrivains qui peuvent l'occuper gratuitement, selon les souhaits exprimés par Neruda.

l'architecture des maisons et la créativité du poète en les reliant au thème de la construction des maisons et des objets de collections qui ont inspiré son œuvre. Elles sont ainsi présentées comme des espaces de communication poétique, afin de rapprocher les touristes d'un Neruda qui a vécu ses maisons comme des lieux de collections et de recreation des paysages de son enfance, par le biais de la structure ainsi que des objets qui y sont présentés. Nous pensons cependant qu'une meilleure personnalisation ou segmentation des visiteurs permettrait d'approcher l'*imago mundi* du poète présente dans ses maisons au plus près des différents auditoires, comme, par exemple, les enfants et les adolescents.

Pour reprendre la réflexion de Pavoni (2009), dans le sens où ces maisons-musées « parviennent à élaborer une narration efficace », nous postulons que la valeur de ces biens ne provient pas du fait qu'ils se trouvent « dans la même maison que celle que le poète a laissée », mais qu'ils parcourent l'espace qui, bien qu'il ne soit pas exact, évoque et respecte son esprit. Ainsi que l'affirme Bachelard (1957 : 79) : « La maison vécue n'est pas un espace inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique. » Pouvoir ainsi apprécier les innombrables objets des collections de ces maisons, immergés dans des espaces architecturaux inédits, permet au visiteur d'entrer dans ce microcosme du quotidien, d'imaginer le poète au jour le jour et de comprendre ce qui était important pour lui.

Traduit de l'espagnol par Emmanuelle Combet

Manuscrit reçu le 30 mars 2019

Version révisée reçue le 25 octobre 2019

Article accepté pour publication le 17 novembre 2019

Bibliographie

Agosín (Marjorie). 1992. « Itinerario de una arquitectura poética: las casas de Pablo Neruda ». *Verba Hispanica*, 2(1), p. 61-70

Bachelard (Gaston). 1957. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.

Blanco (Beatriz). 2013. « Reflexiones en torno a las casas museo y las singularidades museológicas del espacio doméstico », p. 145-159 in *Casas museo:*

Museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008). Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Bonniot-Mirloup (Aurore) & Blasquie (Hélène). 2016. « De l'œuvre aux lieux ». *Territoire en mouvement, revue de géographie et d'aménagement* [en ligne], 31 : <http://journals.openedition.org/tem/3722> ; DOI : 10.4000/tem.3722 [consulté le 26 novembre 2019].

Browne (Enrique). 1989. « Borges y Neruda, Arquitectos ». *Ladeco América*, 6, novembre-décembre, p. 80-83.

Carreiro de Franca (Franciney) & Greene (Margarita). 2013. « Neruda in construction: the case of Isla Negra » in *Proceedings of the Ninth International Space Syntax Symposium* / sous la direction de Y. O. Kim, H.T. Park & K.W. Seo. Séoul : Sejong University Press.

Corona (Clemente). 2014. « Casas de escritores. Santuarios literarios ». *Cercha*, 119, février, p. 82-85.

Dekiss (Jean-Paul). 2009. « La maison d'un écrivain, utopie ou enjeu de société ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109(4), p. 783-795.

Délano Falcón (Enrique). 2004. « Neruda coleccionista ». *Atenea*, 489, p. 117-119.

Depoux (Anneliese). 2006. « De l'espace littéraire à l'espace muséal : la muséographisation de Joachim du Bellay ». *Communication et langages*, 150, p. 93-103. En ligne : 10.3406/colan.2006.5361 [consulté le 26 novembre 2019].

Doménech (Julia). 2007. « "Vivir el pasado": imaginación mito-poética en las casas museo de el Greco y Cervantes ». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 19, p. 179-188.

Fundación Pablo Neruda. (2019). « Casa Museo Isla Negra » [en ligne], Santiago du Chili : <https://fundacionneruda.org/museos/casa-museo-isla-negra/> [consulté le 26 novembre 2019].

Fundación Pablo Neruda. (2019). « Casa Museo La Chascona » [en ligne], Santiago du Chili : <https://fundacionneruda.org/museos/casa-museo-la-chascona/> [consulté le 26 novembre 2019].

Fundación Pablo Neruda. (2019). « Casa Museo La Sebastiana » [en ligne], Santiago du Chili : <https://fundacionneruda.org/museos/casa-museo-la-sebastiana/> [consulté le 26 novembre 2019].

Galindo (Luis Adrián). 2018. « El guión museológico. Una herramienta para la seducción ». *RdM. Revista de Museología*, 71, p. 74-83.

García-Ramos (María Dolores). 2014. « La musealización del espacio doméstico: casas museo de recreación de ambientes ». *Ámbitos*, 32, p. 77-89.

Guzowski-Saurier (Delphine). 2003. *Médiations et co-construction du patrimoine littéraire de Marcel Proust : La Maison de Tante Léonie et ses visiteurs. Héritage culturel et muséologie*. Thèse de doctorat en sciences de

l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Luca de Tena (Consuelo). 2007. « Escritor y personaje. Dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes. Dulcinea y las casas museo ». *Museos.es*, 3, p. 98-109.

Osorio (Cecilia) & Moreno Fabbri (José). 2006. « Las caracolas de Neruda ». *Nerudiana*, 2, p. 1-5.

Pavoni (Rosana). 2009. « Casas Museo: perspectivas para un nuevo rol en la cultura y la sociedad ». *Revista del Instituto de Investigaciones museológicas y artísticas. Illapa Mana Tuquuk*, 6, p. 109-118.

Pérez Mateo (Soledad). 2012. « Las casas museo como salvaguarda del patrimonio inmaterial. El mobiliario como exponente de una cultura ya desaparecida », p. 509-525 in *El pensamiento museológico contemporáneo. II Seminario de Investigación en Museología en los países en lengua portuguesa y española. Oporto 2012*. Porto : Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património. En ligne : <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10378.pdf> [consulté le 26 novembre 2019].

Rivallain (Josette). 2001. « Cabinets de curiosités: aux origines des musées ». *Outre-Mers. Revue d'histoire*, 332-222, p. 17-35.

Rodríguez (Mario). 1971. « La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda ». *Anales de la Universidad de Chile*, 79(157-160), p. 217-227.

Ronxin (Nathalie). 2011-2012. *La Fabrik*. Dossier pédagogique. *Neruda songs*. Rennes : Orchestre symphonique de Bretagne. En ligne : <https://o-s-b.fr/wp-content/uploads/2017/06/Neruda.pdf> [consulté le 26 novembre 2019].

Sáez (Fernando). 2013. « Tres casas y muchas cosas. El otro legado de Pablo Neruda », p. 308-318 in *Casas museo: Museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte En ligne : https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=14553C [consulté le 26 novembre 2019].

Sbarra (Alberto). 1997. « La chascona. El refugio del poeta. La casa de Neruda en Santiago de Chile ». *47 al Fondo*, 1, p. 52-55.

Scipion (Sylvie-Marie). 2009. « Ouvrir les portes d'une maison d'écrivain ». *La Lettre de l'OCIM*, 125, p. 28-37.

Teitelboim (Volodia). 1984. *Neruda*. Madrid : Mickhay.

Valéry (Paul). 1923. *Le Problème des musées*. Version numérique. Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi.

Ventacourt (Monique). 2017. *El patrimonio arquitectónico como suma de valores y fuente de identidad. Estudio de un caso: La obra construida de Pablo Neruda y su "poética del habitar". Propuesta de red de casas y lugares como patrimonio conjunto*. Tesis de doctorado (directores: Eduardo Mosquera Adell y Francisco González de Canales). Séville : Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. En ligne : <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/71100> [consulté le 26 novembre 2019].

Yllia Miranda (María Eugenia Rocío). 2016. *Propuesta de plan museológico para la casa museo Ricardo Palma*. Tesis para optar el grado académico de maestro en museología. Lima : Universidad Ricardo Palma.

Auteurs

Rayén Condeza Dall’Orso, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Comunicaciones

Rayén Condeza est professeure associée au département de communication appliquée de la faculté de communication et directrice de la maîtrise en communication et éducation à la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Ses recherches portent sur la communication et l’éducation ; l’appropriation des médias et des technologies par les enfants et les jeunes ; la communication et le développement en contexte de culture audiovisuelle ; le numérique et la société de la consommation. Journaliste, elle est d’abord diplômée d’une licence en information sociale, puis elle obtient une maîtrise en éducation à l’Université pontificale catholique du Chili et un doctorat en communication à l’Université de Montréal. Elle dirige le projet « La construction médiatique de l’enfance : une approche du monde informatif, publicitaire et institutionnel » soutenu par le Fonds national du développement scientifique et technologique (Fondecyt) et le Conseil national des sciences et technologies du Chili (Conicyt) (2019-2022).

Courriel : rcondeza@uc.cl

Andrea Villena Moya, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Comunicaciones

Andrea Villena est professeure de la maîtrise en communication et éducation à la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Ses travaux portent sur la communication du patrimoine culturel et la littérature jeunesse. Elle est journaliste, elle a obtenu une licence en information sociale à l’Université pontificale catholique du Chili et deux masters à l’Université de Barcelone (communication, éducation et Littérature de jeunesse). Elle est aussi diplômée d’une licence en lettres (PUC-Chili) et d’un master en littérature pour l’enfance et la jeunesse à l’Université Santiago de Compostelle, en Espagne. Elle est éditrice et co-auteure de *Memoria del Museo Violeta Parra*, 2015 et de la première version du *Catálogo de la primera exposición permanente* du Musée Violeta Parra. Elle est éditrice et co-auteure dans l’équipe en charge de *Memoria de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile*, 2006-2007. Elle est aussi coordinatrice et rédactrice en chef de la collection de littérature pour enfants et adolescents « Viaje Litterario », chez Caligrafix (Chili).

Courriel : avillena@uc.cl

Trajectoires patrimoniales et muséales des maisons de Pablo Neruda au Chili : de la maison espace poétique à la maison-musée

Cet article explore les trois maisons-musées de Pablo Neruda au Chili, espaces ouverts au public après le retour de la démocratie, dans les années 1990. Une de leurs particularités est que le poète lui-même, un collectionneur d'objets presque compulsif, les ait aménagées comme espaces d'inspiration et de création de son vivant. Dans quelle mesure la mise en exposition de ces espaces privés, aujourd'hui ouverts aux visiteurs, nous permet de co-crée la relation que Neruda avait établie avec ses résidences, comme concepteur et organisateur d'espaces poétiques présents dans son œuvre, disposant ainsi les objets collectionnés comme dans les anciens cabinets de curiosités ? Au moyen de plusieurs visites, d'interviews en profondeur de professionnels en charge de la muséographie, de l'analyse de documents et de poésies dans les archives de la Fondation Pablo Neruda, nous avons ainsi pu retracer des étapes distinctes de trajectoires muséales et patrimoniales des trois demeures : 1) la fermeture des maisons après le coup d'État militaire (1973-1985) et l'occupation par sa veuve comme espace privé durant la dictature ; 2) l'ouverture, l'inventaire et la récupération des collections parallèlement à la reconversion progressive des maisons de Neruda en musées, d'abord à l'initiative de sa veuve puis, après la mort de celle-ci, sous la houlette de la Fondation Pablo Neruda mandatée par elle (1985-2000) ; 3) enfin, l'étape actuelle que nous dénommerons de « professionnalisation », dans laquelle les spécialistes en charge de la muséographie travaillent sur les archives, le catalogue des inventaires et des collections, et sur l'œuvre du poète pour interpréter le lien qui l'unissait à ses maisons, à leurs espaces et à leurs collections.

Mots-clés

maison-musée, communication du patrimoine, Pablo Neruda, poésie, muséographie

Patrimonial and Museal Trajectories of Pablo Neruda's houses in Chili : from poetic space house to Museum House

This article explores the three museum houses of Pablo Neruda in Chile, spaces open to the public after the return of democracy, in the 1990s. One of its peculiarities is that the poet himself, a collector of almost compulsive objects, arranged those houses as spaces of inspiration and creation during his life. To what extent the exhibition of these private spaces, now open to visitors, allows us to co-create the relationship that Neruda had established with his residences, as a designer and organizer of poetic spaces present in his work, arranging the objects collected as in the cabinet of curiosities? Through several visits, in-depth interviews with professionals in charge

of museology, analysis of documents and of poetry in the archives of the Pablo Neruda Foundation, we tracked different stages of the museum trajectories of these three heritage houses. 1) the closing of the houses after the military coup (1973-1985) and the occupation of his widow as a private space during the dictatorship; 2) the opening, inventory and recovery of collections in parallel with the gradual conversion of Neruda's houses into museums, first on the initiative of his widow and after her death, under the leadership of the Pablo Neruda Foundation by mandate (1985-2000); 3) and finally the current stage, that we will call "professionalization", in which the specialists in charge of the poetic work, of the museology and of the conservation work in the archives, in the catalog of inventories and collections, to interpret the link that united him to his houses, to his poetic spaces and to his collections.

Keywords

house-museum, heritage communication, Pablo Neruda, poetry, museography

Trayectorias patrimoniales y museísticas de casas de Pablo Neruda en Chile : de la casa espacio poetico a la casa museo

Este artículo explora las tres casas museo de Pablo Neruda en Chile, espacios abiertos al público después del retorno de la democracia, en los años 90. Una de sus particularidades es que el propio poeta, un coleccionista de objetos casi compulsivo, las dispuso como espacios de inspiración y creación durante su vida. ¿Hasta qué punto la exposición de estos espacios privados, ahora abiertos a los visitantes, nos permite co crear la relación que Neruda había establecido con sus residencias, como diseñador y organizador de espacios poéticos presentes en su trabajo, disponiendo los objetos coleccionados como en los viejos gabinetes de curiosidades? A través de varias visitas, de entrevistas en profundidad con profesionales a cargo de la museografía, del análisis de documentos y de la poesía en los archivos de la Fundación Pablo Neruda, hemos podido rastrear distintas etapas de las trayectorias museográficas de estas tres casas patrimoniales: 1) el cierre de las casas después del golpe militar (1973-1985) y la ocupación de su viuda como espacio privado durante la dictadura; 2) la apertura, inventario y recuperación de colecciones en paralelo con la conversión gradual de las casas de Neruda en museos, primero por iniciativa de su viuda y tras su muerte, bajo el liderazgo de la Fundación Pablo Neruda por mandato (1985-2000); 3) y finalmente la etapa actual que llamaremos de « profesionalización », en la que los especialistas a cargo de la obra poética, de la museografía y de la conservación trabajan en los archivos, en el catálogo de inventarios y de las colecciones, para interpretar el enlace que lo unió a sus casas, a sus espacios poéticos y a sus colecciones.

Palabras clave

casa-museo, comunicación del patrimonio, Pablo Neruda, poesía, museografía

Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale : une réflexion sur quelques cas au Portugal

Laura Castro

Université catholique portugaise de Porto

Placées dans un équilibre délicat entre la curiosité des visiteurs, la programmation restrictive des professionnels et la volonté de rénovation des théoriciens, les maisons-musées constituent l'un des sujets les plus épineux de la muséologie¹. D'une part, elles sont confrontées à une grande attente de la part du public en général vis-à-vis d'espaces auparavant privés et d'éléments relatant l'intimité d'un vécu personnel, à laquelle s'ajoute sans doute une part de voyeurisme aiguisé par le fait que ces logis ont appartenu à des personnalités célèbres. D'autre part, les professionnels se heurtent aux prérogatives des anciens propriétaires ou de leur entourage lorsqu'il s'agit de définir la destinée publique de leurs demeures. La phrase récurrente dans la documentation, « à condition que tout reste comme au moment du décès », exprime une volonté diffuse de figer les lieux et les matériels muséalisés. Ces décisions ont un impact sur le comportement des personnes qui travaillent dans les maisons-musées et peuvent

1. Remerciements à Jean-Luc Defromont pour sa révision du français.

empêcher l'inévitable mise à jour de celles-ci en matière de conditions environnementales d'exposition, de contraintes en lien avec la circulation des visiteurs, d'introduction de moyens de communication et autres exigences muséographiques en termes de conservation et de sécurité, qui nécessiteraient la transformation de la fonctionnalité des bâtiments.

Enfin, les muséographes se débattent avec le besoin d'adapter ces lieux conformément aux orientations de la muséologie contemporaine, ce qui soulève un autre type de problème. Ils aspirent à éviter le vieillissement de certains modèles de médiation sans pour autant trahir l'esprit dans lequel ces maisons-musées ont été fondées, à promouvoir des actions culturelles et éducatives qui n'étaient pas prévues au moment de la donation sans trahir l'importance des lieux, et à encourager le renouvellement de leurs publics sans trahir la fidélité des groupes d'amis et des communautés spécifiques.

Le rôle de ceux qui réfléchissent sur les maisons-musées consiste surtout à dégager leurs conditions d'apparition, la façon dont elles ont évolué et les options retenues au fil du temps, voire à déconstruire à grands frais – ou bien choisir de ne pas le faire – des demi-vérités désormais ancrées dans la communauté. La réflexion met en évidence les paradoxes du processus : « Il y a dans cette notion une contradiction intrinsèque ou du moins une forte tension conceptuelle, car on parle d'un endroit ouvert au public, dont l'objectif est cependant le maintien d'une vie privée individuelle » (Lorente, 1998 : 30). Cette réflexion implique aussi des questions d'authenticité, d'hétérotopie et de réinvention (Mensch, 2012), avec toutes leurs subtilités. C'est sans doute la raison pour laquelle Rosanna Pavoni, après d'autres tentatives de classification des maisons-musées, a choisi de privilégier deux modèles : la maison-musée descriptive et la maison-musée interprétative, la première étant un « document authentique d'une époque » et la seconde un « document authentique de lecture et de réutilisation de cette période » (2002 : 55).

Lorsque ce sont des ateliers d'artistes qui ont été à l'origine des musées, la difficulté à trouver un équilibre entre la fonction initiale du lieu et sa fonction muséale persiste et s'aggrave. L'activité matérielle et les échanges qui faisaient la spécificité du lieu ont, en effet, disparu. L'expérience du

visiteur est celle d'un atelier sans l'artiste, un paradoxe que tous les efforts de la muséographie tentent d'atténuer².

Sur le plan du projet architectural et de son fonctionnement, les ateliers d'artistes sont caractérisés par la richesse du contenu et par une complexité opérationnelle. Sont reliés entre eux des espaces intimes, des espaces de réception et de présentation, et des espaces de vente d'œuvres d'art, qui peuvent être associés ou non à une habitation. Ils comportent une zone de travail proprement dite et souvent une bibliothèque et un salon de réception prêts à accueillir acheteurs et collectionneurs, artistes et écrivains. Ce sont des espaces en transition, semi-publics, entre une activité de création développée en privé et une vie mondaine. À la valeur biographique et documentaire s'ajoute en l'occurrence une valeur historique et sociologique.

Un autre trait distinctif de l'atelier est sa dimension de collection. Il peut contenir des œuvres achevées, des projets et des études, des instruments et outils de travail, tout ce qui atteste le processus créatif de l'artiste et a été reconnu ou authentifié par le cercle critique et muséologique au fil du temps. Ainsi, ces espaces sont-ils mythifiés par les traces et l'aura du génie attribué au créateur qui les a occupés et où il a travaillé. Mais il se peut aussi qu'y demeurent des œuvres d'autres créateurs résultant de dons, d'échanges ou d'acquisitions en lien avec les amitiés tissées par l'artiste au cours de sa vie. À la valeur biographique et documentaire de l'atelier-musée s'ajoute aussi une valeur artistique et esthétique.

Différents choix narratifs en matière d'exposition peuvent de ce fait structurer le milieu de l'atelier-musée :

- le récit strictement biographique, à travers les événements de la vie de l'artiste, qui met l'accent sur l'occupation du bâtiment ;
- le récit artistique et esthétique, à travers la présence de ses œuvres, de celles qu'il a collectionnées, et du

2. Les maisons et les studios muséalisés correspondent aux catégories de musées défini dans la législation portugaise de 2004 qui suit les recommandations internationales. Les musées considérés dans cet article ont des espaces de réception, des réserves et, dans certains cas, des lieux destinés aux activités éducatives. Ils fonctionnent avec un nombre, généralement réduit, de professionnels.

culte du lieu d'inspiration et de création ;
– le récit historique, culturel et social, à travers l'organisation de l'espace de travail, qui comprend l'affirmation du statut social et professionnel de l'artiste.

Classifications et catégories

Ces questions seront ici examinées à travers le prisme des expériences portugaises, peu connues au niveau international ; fondées sur des présupposés distincts et des programmes muséologiques différents, elles ont abouti à des morphologies variées. Les exemples sélectionnés concernent des peintres et des sculpteurs portugais dans un arc chronologique allant des années 1930 à 2013, et des lieux placés dans différentes situations institutionnelles, qu'ils appartiennent à des fondations privées, à une université ou à des communes.

Ces expériences reflètent les problématiques muséologiques mises en évidence par la bibliographie produite au cours des dernières années et par les conférences du Comité international pour les demeures historiques-musées de l'Icom, créé en 1997, qui n'ont toutefois pas comme priorité les spécificités des ateliers d'artistes. Le projet de classification des demeures historiques-musées, lancé en 1999, a défini neuf catégories : demeures de personnalités, demeures de collections, demeures de charme, demeures historiques, demeures de sociétés, demeures anciennes, demeures royales, demeures du clergé, demeures modestes. Les ateliers muséalisés figurent dans la catégorie « demeures de personnalités ».

Dans sa tentative pour définir les typologies des maisons-musées du Portugal, António Ponte fait appel aux propositions de l'Icom qui remontent à 1934, dans la revue *Mouseion*, et de divers chercheurs – Georges-Henri Rivière, Sherry Butcher Young, Linda Young, Rosanna Pavoni et Ornella Selvafolta – ; il constate que seule cette dernière considère la maison-musée créée par un artiste comme une catégorie spécifique, alors que les autres spécialistes l'assimilent au musée de personnalité, à la demeure de notable ou à la demeure documentaire et esthétique (Ponte, 2007 : 47-66).

Ponte signale que c'est l'interrelation entre l'édifice, les meubles, une personnalité et un vécu qui détermine la cohérence et la représentativité de la maison-musée, lieu où les objets, les documents ou les œuvres d'art possèdent une valeur non intrinsèque mais contextuelle et symbiotique (*ibid.* : 42). Au sujet de cette intégration de l'espace, des objets et de la personnalité, Alexandra Araújo affirme également :

« Une maison-musée est avant tout un musée. Mais une observation plus attentive nous permet de mettre en évidence certains éléments distinctifs des maisons-musées, en particulier la mémoire personnelle et ses supports matériels : l'édifice et son environnement (les biens immobiliers) et la collection (le mobilier), preuves tangibles de la personnalité et de la pensée de l'individu. Chacun de ces éléments, qui constituent un tout indissociable, établit avec les autres un jeu d'influence réciproque » (2004 : 18).

Dans un récent travail de doctorat, Teresa Azevedo soutient que la distinction entre l'atelier d'artiste et la maison-musée est « la préservation et l'ouverture au public de l'espace de travail » et l'importance de ce qu'on retient « de la pratique et de l'activité créative de l'artiste, et non de sa biographie » (2018 : 229).

Cette définition suit celle de Laurier Lacroix dans l'article où il associe la muséalisation de l'atelier avec la promotion du statut de l'artiste et la mythification de son travail :

« La reconnaissance de l'atelier tient compte d'un phénomène sociologique particulier relativement récent, qui mystifie [mythifie, NDLR] le travail de l'artiste et confère à l'espace de création un fétichisme singulier. [...] Ce qui caractérise l'atelier-musée, c'est justement sa capacité de rendre compte du moment de la création de l'œuvre en jetant un pont entre le potentiel de ce lieu comme espace de recherche et d'invention et celui de la conservation et de la réception du travail » (2006 : 29 et 39).

Comme l'affirmait déjà Véronique Rodriguez :

« Une des premières médiations de l'atelier consiste à renvoyer l'occupant à son statut d'artiste. Isolé dans son espace, l'artiste adopte à travers sa pratique une position singulière, réservée à une catégorie professionnelle particulière. [...] En aménageant un lieu précis pour sa pratique, c'est-à-dire l'atelier, l'artiste se définit comme artiste » (2002 : 130).

Au cours des dernières décennies, le panorama portugais des maisons-musées a fait l'objet d'études et de dissertations académiques. L'Observatoire des activités culturelles et l'Institut portugais des musées ont mené en 1998 une étude consacrée aux musées du Portugal, qui a signalé l'existence de 113 unités ayant les caractéristiques de maisons-musées.

En 2007, António Ponte a dirigé une autre étude sur la base de critères plus restrictifs, portant sur 68 unités muséologiques appartenant à l'État, aux pouvoirs locaux, aux associations, fondations, entités religieuses, entreprises, universités et particuliers. Le panorama a été actualisé en 2010 dans une autre étude (Neves *et al.*, 2013), où les types de musées sont définis en fonction de la nature des collections, ce qui ne permet pas d'identifier les maisons-musées ou les ateliers d'artistes muséalisés.

En croisant les informations de ces diverses études, on peut dégager les données les plus pertinentes pour notre analyse :

- Ce sont les mairies qui protègent le plus de maisons-musées, sachant qu'une grande partie d'entre elles ont été créées après la révolution démocratique de 1974, qui a considérablement renforcé les pouvoirs locaux au Portugal, principalement pendant les années 1980 et 1990 du siècle dernier et la première décennie du XXI^e siècle. L'adhésion du pays à l'Union européenne en 1985 et l'accès à de nouvelles sources de financements peuvent également justifier cette croissance.
- La plupart des demeures ont été créées sous l'impulsion de la famille ou d'amis de la figure célèbre ; en second lieu apparaissent celles créées à sa propre initiative.
- Les maisons-musées offrent des espaces domestiques préexistants, des espaces domestiques recréés, des expositions documentaires sur un personnage, des expositions d'art et des objets ethnographiques. Dans la plupart des cas, le bâtiment, la décoration d'origine et la disposition des collections ont subi des altérations au cours du temps (Ponte, 2007 : 1-67).
- Les maisons-musées les plus représentatives du Portugal célèbrent des écrivains, des médecins, des personnalités politiques et des collectionneurs.

Parmi les seize ateliers et demeures d'artistes muséalisés au Portugal, sept ont été sélectionnés pour cette étude. Les cas ont été sélectionnés selon un critère de couverture chronologique (musées créés entre 1933 et 2012), de pratiques artistiques (peinture et sculpture) et de représentativité artistique. Quatre des artistes envisagés sont des personnalités majeures de l'art portugais, consacrées par l'histoire de l'art, avec d'importantes expériences internationales : le sculpteur Teixeira Lopes (1866-1942), situé entre naturalisme et romantisme tardif, et les peintres António Carneiro (1872-1930), l'un des grands symbolistes de l'art portugais, Júlio Pomar (1926-2018) et Júlio Resende (1917-2011), deux noms de référence de l'art contemporain. Les sculpteurs António Duarte (1912-1998) et João Fragoso (1913-2000) sont deux artistes importants du modernisme au Portugal, essentiellement reconnus pour leur sculpture publique monumentale. Abel Salazar (1889-1946) fut un médecin reconnu dans le milieu portugais pour son activité de recherche et sa résistance politique à la dictature, dont le travail plastique a suscité l'admiration de larges secteurs de la société portugaise. Ces exemples illustrent la pluralité des initiatives menant à la muséalisation d'ateliers, ainsi que la diversité et la complexité des modèles adoptés.

La décision de muséaliser

Nous aborderons d'abord la décision de muséaliser. Dans certains cas, l'artiste est l'auteur du destin de son atelier et de son propre destin : il en planifie la muséalisation et anticipe la préservation de ses processus de travail, de son expérience intime et de sa dynamique créative.

Au Portugal, la première maison-atelier d'artiste transformée en musée a été celle du sculpteur Teixeira Lopes, sise dans un édifice de la fin du XIX^e siècle. Entre 1894 et 1942, Lopes y a vécu et travaillé côte à côte avec son père, lui aussi sculpteur. Sans héritier, il a fait don du bâtiment à la mairie de Vila Nova de Gaia en 1932, et le musée a ouvert ses portes au public l'année suivante. Après sa muséalisation, le sculpteur y a résidé pendant près d'une décennie (jusqu'à

sa mort), se transformant lui-même en conservateur de sa propre demeure-atelier.

Les sculpteurs António Duarte et João Fragoso ont eux aussi choisi de muséifier leur œuvre, qu'ils ont offerte à la mairie de leur terre natale, Caldas da Rainha. L'un et l'autre, qui ont conservé des ateliers en dehors de cette ville, ont entamé les démarches pour léguer leur œuvre à la mairie dans les années 1980. Dans le cas de Duarte, les négociations ont conduit à la construction et à l'inauguration d'un bâtiment en 1985 ; celles avec Fragoso ne se sont conclues qu'au cours de la décennie suivante, avec la construction et l'inauguration du musée en 1994.

Deux des principaux peintres de l'histoire moderne et contemporaine du Portugal, Júlio Pomar et Júlio Resende, ont eux aussi pris l'initiative de muséifier des espaces consacrés à leur œuvre, toutefois en des circonstances différentes. Dans le premier cas, l'initiative a été partagée par l'artiste et la mairie de Lisbonne, ville où il est né, a vécu et travaillé, et où il a conservé un atelier pendant une grande partie de sa vie (ainsi qu'à Paris). En l'an 2000, la municipalité a fait l'acquisition d'un entrepôt situé dans la rue où Pomar résidait et travaillait, destiné à lui servir d'atelier et à être reconverti en musée par la suite. Le peintre était censé y déposer les œuvres qui resteraient en sa possession. C'est en 2004 qu'a été créée la Fondation Júlio Pomar, vouée à gérer le projet ; en 2007, un accord a été signé entre l'artiste et la municipalité pour intégrer le futur atelier-musée au sein d'un réseau d'équipements culturels de la ville. Cependant, en 2010, l'artiste âgé de 84 ans a décidé qu'il ne déplacerait pas son atelier dans ce lieu. L'espace a fini par être inauguré en tant que musée en 2013, sans qu'il ne l'ait jamais utilisé. Quant au peintre Resende, originaire de la ville de Porto, il a vécu près de cinquante ans dans la commune voisine de Gondomar et y a créé une fondation avec un espace muséologique consacré au dessin. La demeure-atelier où il a vécu et travaillé à partir de 1966 a été léguée à la fondation, qui a ouvert ses portes au public en 2012. En associant la demeure-atelier à la fondation qu'il a lui-même créée, l'artiste présumait de sa muséification et de sa complémentarité avec les programmes

d'expositions et d'éducation qui s'y sont développés depuis les années 1990.

Les cas suivants révèlent le rôle d'autres artistes, de membres de la famille, de citoyens anonymes, de collectionneurs et d'historiens dans l'ouverture d'un espace de mémoire. C'est à eux qu'on doit la mobilisation de l'entité officielle appropriée pour soutenir l'initiative, ou la création d'une institution à cet effet.

Le cas le plus emblématique du panorama portugais est celui de l'artiste amateur Abel Salazar, ce médecin et intellectuel qui a mené de front une double carrière scientifique et artistique. Il est célébré par la société de Porto pour son génie hors du commun et pour son parcours civique, car il a affronté la persécution politique du régime salazariste, qui l'a notamment empêché d'exercer sa profession de professeur et de chercheur à l'université de la ville.

Ces faits ont favorisé la construction d'un culte autour de sa personne ; après sa mort, un mouvement civique d'amis et d'admirateurs qui ont eu affaire à la dictature alors en vigueur a fini par fonder, en 1963, la société chargée de promouvoir l'œuvre de l'artiste³. Pendant cette période, ce mouvement a garanti la possibilité de visiter la demeure et l'atelier. La pression du groupe pour rendre effectif le projet de muséification a conduit la Fondation Calouste Gulbenkian à acquérir en 1965 la maison-musée et les œuvres d'art en possession de la famille. Douze ans plus tard, à une époque déjà démocratique, l'édifice a été offert à l'université de Porto, et sa gestion confiée à une association produite par la société précédemment constituée. D'importantes personnalités de la résistance au fascisme ont participé à ce mouvement civique, et c'est sans doute ce sens politique et éthique, au-delà de l'amitié et de l'admiration, qui justifie des décennies de persévérance pour maintenir le projet à flot.

Un autre exemple de muséification à l'initiative de la famille et des amis est celui de l'atelier du peintre António Carneiro.

3. La correspondance appartenant à la maison-musée permet de reconstituer ce mouvement. Les archives ont été analysées avec l'appui de la Fondation Mário Soares : http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_2839 (consulté le 27 novembre 2019).

Construit grâce à l'appui d'un mécène, l'atelier utilisé par l'artiste entre 1925 et 1930 a fait l'objet de nombreux textes d'historiens et d'écrivains faisant partie du cercle de ses amis. Nombreux sont ceux qui l'ont visité durant ces années et en ont fait mention en termes religieux et mystiques – cellule, sanctuaire, cathédrale d'art, temple, thébaïde, édicule :

« Quelques-unes de ces désignations furent couramment utilisées par le peintre et [ses] sonnets laissent également des témoignages en lien avec cet imaginaire. [...] António Carneiro faisait aussi référence à son atelier comme à un “musée”, ce qui renforce la composante de mise en scène et d'installation tournée vers l'avenir. Il s'agit de la création d'un espace religieux qui garantit l'exposition de ses œuvres dans des conditions contrôlées par lui-même, qui anticipent la destinée de l'espace, aujourd'hui propriété de la mairie de Porto » (Castro, 2012 : 21).

Cette volonté implicite de sacrifier son espace de travail est aussi perceptible dans la biographie de Carneiro. C'est un des exemples les plus intéressants de mythification par l'intermédiaire d'une critique qui agit pendant la vie de l'artiste et après son décès :

La construction critique à laquelle se sont attelés les auteurs de l'époque a donc contribué à la création du personnage. [...] Ils ont mis en évidence le côté spirituel de la nature et de l'art, ce qui a permis de fixer le peintre dans un cadre esthétique [de] sens dévotionnel. [...] L'argumentation critique a généré une véritable hagiographie narrative d'António Carneiro » (*ibid.* : 20).

Réalisant un rêve que l'artiste nourrissait déjà de son vivant, sa famille a vendu l'atelier à la mairie de Porto (ville où il s'est formé, a travaillé et vécu), et divers amis se sont exprimés en faveur d'une solution identique.

Les exemples décrits révèlent que la définition par les artistes de l'avenir de leur espace de travail est fréquente et se produit de façon implicite, à travers les événements de leur vie, ou explicite, par le biais d'actes légaux et de négociations avec les entités publiques. Dans ces exemples, c'est l'intervention de personnes de la famille, d'amis, de spécialistes et de la société civile qui a matérialisé la volonté de l'artiste.

L'atelier entre reconstitution et invention

La seconde question à aborder est celle de l'objet de la muséalisation. Que reste-t-il des lieux de travail originaux de l'artiste ?

La maison-musée Teixeira Lopes offre un exemple de reconstitution totale (figure 1). Formée de divers corps de bâtiments ajoutés au fil du temps, elle conserve les espaces d'habitation et d'atelier des deux sculpteurs – le père et le fils – qui y ont travaillé.



Figure 1. Vue de l'atelier de Teixeira Lopes, dit l'atelier central, à l'intérieur de sa maison-musée.
© Município Vila Nova de Gaia / Casa-Museu Teixeira Lopes / Galerias Diogo de Macedo.

Cet édifice d'un goût éclectique tardif présente certains traits d'une soi-disant architecture portugaise, tel le mélange de granit, de chaux blanche et de panneaux d'azulejos, ainsi que des signes de revivalisme dans la grammaire architectonique et décorative. Il a été impacté par plusieurs interventions qui ont modifié successivement l'emplacement des services muséologiques et, sans doute, de la chambre de l'artiste (Moreira, 2006 : 79), mais, pour l'essentiel, les différentes pièces du luxueux et vaste atelier ne semblent pas avoir été touchées. Y sont demeurés certains meubles et objets décoratifs, la collection d'œuvres d'art de l'artiste, ses instruments de travail, des sculptures achevées et des études. La reconstitution muséologique ostensible et le discours muséographique rappellent en permanence au visiteur qu'il se trouve

dans un musée, ce qui fragilise le sentiment de l'expérience de l'atelier. Cette artificialité est aggravée par un parcours muséologique confus et peu cohérent qui conduit le public à travers des espaces reconstitués et des espaces d'exposition temporaire, à travers des zones de résidence et d'atelier.

La maison-musée Abel Salazar, installée dans un bâtiment de la fin du XIX^e siècle, qui était le logement et l'atelier du médecin artiste, est un autre cas de reconstitution. Salazar y a vécu entre 1916 et 1946. De 1947 à 1965, seuls les espaces de travail étaient ouverts au public le dimanche (figure 2). La muséalisation définitive s'est produite au milieu des années 1970. Les campagnes successives de travaux n'ont peut-être pas modifié de façon significative l'agencement de l'espace, mais ont induit des changements dans son usage (*ibid.* : 106). Dans ce musée aussi, on a tenté d'articuler la reconstitution avec l'exposition documentaire et artistique. Dans certaines dépendances, le discours muséographique se superpose à l'émotion d'une expérience existentielle.



Figure 2. Vue de l'atelier de gravure de Abel Salazar, à l'intérieur de sa maison-musée.
© Courtoisie de Casa Museu Abel Salazar.

La maison-atelier du peintre António Carneiro occupe un bâtiment des années 1920 flanqué d'un petit jardin. Malgré la désignation de maison-atelier, cet édifice muséalisé est un des rares construits expressément pour servir d'atelier, sans la composante résidentielle. Il a connu plusieurs transformations et est fermé pour cause de réaménagement depuis l'été 2017. Deux petits ateliers donnent accès à un salon utilisé pour l'exposition et la vente d'œuvres (figure 3). C'est

l'architecte Raul Lino (1879-1974), présenté à l'artiste par un ami commun, qui a travaillé sur le projet. Les traits nationalistes de son architecture se mariaient avec l'idéologie, également nationaliste, du mouvement culturel de Porto, auquel le peintre appartenait⁴. La correspondance entre les deux hommes révèle que l'architecte qualifiait l'atelier de « couvent » et le concevait comme « isolé du monde extérieur » (Castro, 2018 : 256-258). Alors que les modifications architectoniques ont été mineures, les solutions de communication ont été invasives, et les options muséographiques se sont orientées vers une présence importante de panneaux informatifs et de moyens d'exposition, articulés avec les instruments de travail, le mobilier, les œuvres, les études et la bibliothèque de l'artiste. Ainsi, nous classerions cet exemple comme évocation et non comme reconstitution.



Figure 3. Vue du salon de l'atelier de António Carneiro adjacent à l'espace du studio. © J. P. Sottomayor.
Courtoisie de Câmara Municipal do Porto, Divisão de Museus e Património Histórico e Artístico.

Une situation plus radicale en termes d'évocation est celle de l'atelier de Júlio Resende (figures 4-5). La maison-atelier a été conçue en 1962 par un important architecte portugais, José Carlos Loureiro (1925), ami et collègue de l'artiste à l'École supérieure des beaux-arts de Porto. Les seules spécifications fournies par le peintre concernaient l'espace de l'atelier. Il s'agit cependant d'un lieu imprégné d'une intention, d'une authenticité et d'un vécu permanent de l'artiste. C'est dans l'architecture organique, marquée par le dialogue entre

4. Il s'agit du mouvement Renascença portuguesa (Renaissance portugaise), 1912-1932.

matériaux et textures, le contrôle astucieux de la lumière naturelle et l'ouverture ingénieuse au paysage environnant et au fleuve, que résident les principaux attraits de l'édifice. Classé monument d'intérêt public, ce qui a garanti la préservation de l'espace architectural, il a conservé quelques meubles d'origine dans les parties communes, et les chambres sont utilisées pour de petites expositions à caractère biographique. L'atelier, qui n'est pas séparé du corps résidentiel, domine l'édifice. Une évocation y a été réalisée grâce aux instruments de travail, au mobilier et aux objets personnels, qui ne reconstituent cependant pas intégralement le lieu.



Figures 4-5. Vues de l'atelier de Júlio Resende construit dans les années 1960, à Gondomar, près de Porto. On peut voir les instruments de travail et le mobilier d'origine, aussi bien que des peintures installées après l'ouverture de l'atelier comme musée. © Laura Castro.

Bien que les trois musées suivants aient surgi dans des lieux que les artistes n'ont pas utilisés, leur muséalisation a été réalisée avec leur collaboration. Une condition singulière émerge de cette occupation d'espaces vides, de l'apparition de nouveaux édifices et de la muséalisation de lieux sans ateliers préexistants.

La donation d'António Duarte à la mairie de Caldas da Rainha était composée de ses œuvres, d'une collection d'art sacré, d'objets personnels et d'une bibliothèque, qui ont été installés dans un édifice construit pour les accueillir. L'intention de l'artiste était double : utiliser l'espace comme musée consacré à son œuvre et maintenir un atelier de sculpture en activité pour y dispenser un enseignement professionnalisant (Conde, 2011 : 16 et 110-113) (figure 6).



Figure 6. Vue de l'Atelier-Musée António Duarte, construit spécialement pour l'exposition de ses œuvres.
© Centro de Artes das Caldas da Rainha, Luís Hunchelday.

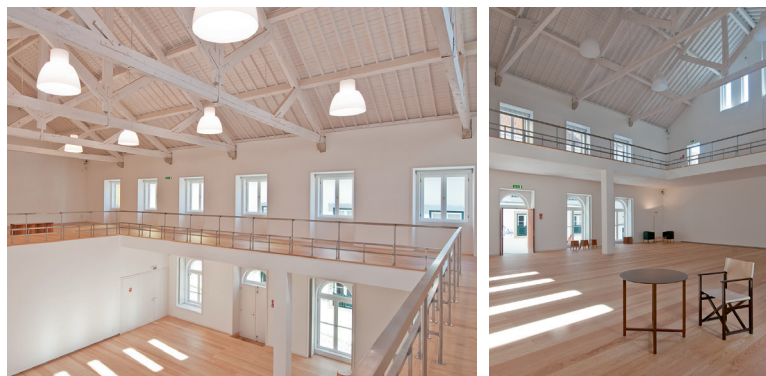
C'est en effet là que l'École supérieure d'art et de dessin de la ville a organisé des cours. Cette exigence, en plus du nom d'atelier-musée défini par le sculpteur, montrait l'importance qu'il attribuait à la continuité de la pratique de la sculpture. L'édifice a par la suite subi des agrandissements destinés aux services administratifs, à une galerie d'expositions temporaires et à une salle de création libre.

Comme dans l'exemple précédent, le sculpteur João Fragoso a offert une partie de son œuvre à sa terre natale afin de créer un musée consacré à son travail et de permettre la pratique de la sculpture. Le projet d'un édifice expressément construit à cet effet prévoit des espaces pour l'exposition de son œuvre et une galerie d'événements temporaires⁵. Pour créer les conditions de la pratique sculpturale exigée par les donations, la municipalité a intégré ces ateliers-musées à un centre d'art, avec des espaces de résidence, des ateliers et deux autres musées dédiés à des sculpteurs portugais du XX^e siècle. La ville possède une tradition d'organisation de symposiums de sculpture que ces structures muséologiques viennent renforcer. Bien qu'ils aient émergé dans des espaces nouveaux, leurs projets révèlent une grande cohérence, car ils sont fidèles à la volonté manifestée par les artistes et à la politique culturelle de la ville. Selon une conception qui s'éloigne délibérément de toute reconstitution ou évocation

5. L'atelier-musée est temporairement fermé pour cause de travaux de conservation de l'édifice.

et choisit d'exposer l'œuvre des artistes et la collection, le nom de l'atelier ne renvoie pas, dans l'un des cas, à l'activité des sculpteurs mais à la pratique contemporaine développée par d'autres artistes.

L'atelier-musée Julio Pomar présente quelques ressemblances avec ce processus, car il a été installé dans un entrepôt que l'artiste n'a pas utilisé, réhabilité par Álvaro Siza (1933), l'un des plus prestigieux architectes portugais. Le lieu associe la renommée de ce dernier à celle de l'artiste, contrairement au cas des architectes protagonistes d'autres projets de reconversion architectonique et fonctionnelle, dont le nom a sombré dans l'oubli. Le projet a bénéficié d'une liberté que l'adaptation d'un atelier préexistant n'aurait pas permise (Liefoghe, 2011). Malgré l'emploi de la désignation d'atelier-musée, il n'existe pas à cet endroit de vestiges d'occupation antérieure (figures 7-8). Ainsi surgit un espace plein de contradictions et de paradoxes.



Figures 7-8. Vue de l'Atelier-Musée Júlio Pomar, à Lisbonne. L'absence de matériaux associés à l'atelier du peintre permet le développement d'un programme curatorial et la relecture de l'œuvre de l'artiste.
© Luísa Ferreira / AMJP.

La directrice de l'espace, Sara Antónia Matos, affirme à ce sujet :

« Pour moi, l'idée de l'atelier est extrêmement importante, car il est le lieu où les artistes produisent, expérimentent et testent ; au fond, faire des expositions, c'est aussi ceci : tester, essayer, créer un discours pour les œuvres sur le site de l'exposition. Par conséquent, le maintien du terme atelier dans la structure de l'équipement avait tout son sens.

[...] L'espace d'exposition continue à l'étage supérieur, où les conservateurs et les producteurs culturels du musée travaillent simultanément sous les yeux du public (ce qui rappelle de nouveau un atelier) » (Matos, 2014).

La désignation « atelier » implique une programmation expérimentale où la pratique est le fruit de la recherche et du débat d'idées. Dans un autre contexte, Sara Antónia Matos affirme :

Cela veut dire que ce musée est pensé comme lieu d'essai, de propositions, de réflexion, de discussion, de création de discours et de lignes directrices, et de ce fait comme espace d'expérimentation, où les tentatives de création sont couronnées de succès ou pas – tout ce qui [...] s'associe à l'espace d'un atelier » (Matos, 2015 : 9-10).

Cette compréhension du musée en tant que lieu d'expérimentation, consacré à la promotion de nouvelles activités créatives, nous amène à un autre aspect pertinent de la caractérisation de ces ateliers.

Formes d'intervention de la mémoire

Tous les exemples susmentionnés se caractérisent par des programmations soucieuses de conférer une dynamique contemporaine à la mémoire et à l'œuvre de l'artiste. Elles visent ce que Marta Moreira a nommé l'« extériorisation symbolique » de la demeure, par le biais de l'insertion de « ses espaces quotidiens dans les systèmes de préservation de la mémoire collective ». Le processus de patrimonialisation, de ce point de vue, comporte trois étapes : le temps de l'action (le vécu de la personne honorée) ; le temps de l'incubation (transformation de la demeure en musée) ; et le temps de la communication (transmission de la demeure-musée) (Moreira, 2006 : 56, 308).

Dans les ateliers-musées António Duarte et João Fragoso, la programmation complémentaire n'a pas, en général, de lien avec l'œuvre des artistes. Expositions, *workshops*, conférences et cours explorent les possibilités contemporaines de la sculpture et de la révision de pratiques historiques.

Les maisons-musées Abel Salazar et Teixeira Lopes possèdent aussi des salles d'expositions temporaires où les activités ont

ponctuellement un rapport avec la production des artistes. Relectures, dialogues et réflexions sont quelques-unes des stratégies développées. On y organise aussi des expositions temporaires disséminées à travers les espaces d'habitation et de l'atelier, établissant des relations imprévues non seulement avec les pièces des artistes, mais aussi avec d'autres objets et avec l'espace.

Des résidences artistiques ont été organisées dans la maison-atelier António Carneiro, en collaboration avec la Faculté des beaux-arts de l'université de Porto. Des élèves de cette institution ont développé des projets en résidence, dont ils ont exposé les fruits dans le salon de l'édifice, reproduisant la pratique de l'artiste lorsqu'il y travaillait.

La maison-atelier Júlio Resende organise des expositions documentaires autour de la figure de l'artiste. La fondation annexe développe un programme d'expositions de dessins du peintre et d'autres expositions sans relation avec son œuvre.

Le cas le plus intéressant est peut-être celui de l'atelier-musée Júlio Pomar qui, en vertu du projet déjà décrit, jouit d'une liberté dont ne disposent pas les autres ateliers-musées. Toute sa programmation repose sur le dialogue avec Pomar, avec son œuvre et la documentation existante. Des commissaires, critiques d'art et historiens ont collaboré avec l'institution et promu cette confrontation sous forme d'expositions, de conférences et de publications. On abandonne les outils et les objets du peintre, ainsi que son atelier, en faveur d'une conception intellectualisée de celui-ci considérée comme pratique discursive et curatoriale. Ainsi opère-t-on un déplacement : au travail de l'artiste se substitue le travail du commissaire.

Dans la mise en œuvre de la mémoire des artistes et de leur œuvre, les interventions muséographiques semblent se distinguer immédiatement par leur maximalisme – quand la maison-atelier d'origine est préservée et présentée comme telle – ou, au contraire, par leur minimalisme – lorsqu'elle est totalement reconfigurée, voire inventée. On peut cependant interroger ce jugement dès lors que l'on assigne à l'atelier-musée un rôle de démonstration d'un processus créatif, d'un modèle de production artistique, d'une pratique spécifique :

- Les projets « maximalistes », en ce qu'ils montrent un lieu saturé d'objets et de documents de la vie et du travail, sont minimalistes dès lors qu'ils maintiennent un degré de signification minime, fixe et artificiel, de ce qui a été une activité créatrice dans le passé.
- Les projets « minimalistes », qui s'émancipent du patrimoine d'origine et opèrent en l'absence de lieux authentiques et porteurs d'un vécu, sont maximalistes par leur promotion d'une création nouvelle, artistique et curatoriale.

Cette double lecture permet d'établir une vue d'ensemble des cas étudiés et de la complexité résultant des choix faits par les artistes, par les communautés qui les entouraient et par les professionnels.

Afin de vérifier ce qui restait de l'atelier dans les espaces muséalisés, nous avons vu qu'on avait procédé, dans les lieux originaux, à des reconstitutions ou à des évocations, et, en l'absence de lieux authentiques, à des réinventions de nouveaux espaces avec la complicité des artistes. Pour préciser le sens de la muséalisation opérée, on peut s'aider des classifications proposées par Laurier Lacroix qui distingue l'atelier-musée décor, l'atelier-musée galerie, l'atelier-musée inventaire et l'atelier-musée processus (Lacroix, 2006 : 38-39) ; et aussi sur le séminaire consacré à la muséalisation des ateliers de Barbara Hepworth qui appréhende l'atelier-musée comme une forme combinant « installation artistique, lieu archéologique, objet de musée [...], *period rooms*, archive ou espace de performance » (AA.VV., 2013 : 3).

Les maisons-musées Teixeira Lopes et Abel Salazar, ainsi que leurs reconstitutions, sont des exemples du genre atelier-musée décor ou *period room*, où les outils de travail et les vestiges de l'atelier jouent un rôle d'accessoire dans une scénographie d'époque.

Les demeures-ateliers António Carneiro et Júlio Resende, avec leurs évocations, sont des exemples mixtes d'atelier-musée décor et d'atelier-musée galerie, où l'exposition des œuvres cohabite avec les matériaux et les outils de travail, tous deux judicieusement sélectionnés et présentés dans un espace plus épuré.

Les ateliers-musées António Duarte et João Fragoso, en soulignant l'importance de l'activité sculpturale sur l'œuvre des deux artistes, constituent une variante du processus atelier-musée. Mais ils ne proposent pas de pleine démonstration du processus créatif des artistes, bien que les matériaux et les techniques soient perceptibles. Le projet des musées prétend avant tout créer les conditions de nouvelles recherches et créations. Dans cet esprit, on pourrait les considérer comme des espaces de performance.

L'atelier-musée Júlio Pomar, dans sa conception originale, pourrait s'inscrire dans la typologie de l'espace performant, où une équipe travaille afin de promouvoir de nouvelles lectures de l'œuvre de l'artiste. Les trois derniers exemples confirment l'idée qu'un atelier est un lieu en devenir permanent, et qu'un acte paradoxal contraire à sa nature se produit lorsqu'on le fige à un moment de son existence.

Nous pourrions également reprendre les modèles de Rosanna Pavoni – la maison-musée descriptive et la maison-musée interprétative –, le premier correspondant aux quatre cas de reconstitution et d'évocation et le second aux trois cas de réinterprétation orientés pour les nouvelles créations.

L'absence de solutions trouvées dans des modèles et de recommandations de portée généraliste se vérifie dans l'ensemble des cas présentés. En ce qui concerne l'initiative de muséalisation, l'objet de muséalisation et la présence du studio d'origine, la programmation culturelle contemporaine et la manière de transmettre la mémoire de l'artiste, il y a un large éventail de conditionnements et de possibilités. Dans un domaine de travail marqué par la singularité des personnalités, des processus et des carrières artistiques, nous convenons que l'uniformisation des stratégies de muséalisation ne serait pas adaptée. Le caractère de chaque atelier, construit dans des lieux d'origine ou dans des lieux réinventés, correspond non seulement à la nature de l'artiste, mais aussi à la manière dont sa carrière a été développée, et notamment à sa réception contemporaine.

Autres stratégies en perspective : la patrimonialisation de l'art contemporain

Autrefois espace bien défini, le modèle de l'atelier muséalisé et patrimonialisé semble perdre de sa validité lorsqu'on aborde le champ artistique contemporain. Les disciplines artistiques établies et les techniques spécifiques qui y étaient présentes ont peu à peu laissé place à d'autres processus qui ne requièrent pas un espace de travail similaire, ni ne produisent le même genre de vestiges matériels et immatériels. Est-il possible d'envisager la valorisation et la muséalisation des processus de création contemporains ? Que reste-t-il de l'atelier dans de tels contextes ?

Depuis les années 1960 et 1970, la notion de *post studio* s'est vulgarisée dans la terminologie artistique, fréquemment associée à la transplantation de l'atelier dans la galerie, moyennant la création d'installations dans le local où elles sont exhibées. De Carl Andre ou Daniel Buren jusqu'à Smithson, nombreux ont été les artistes qui ont adopté un espace hybride entre atelier et galerie (Andre, 2005 : 89), et défendu la création *in situ*, une fois que l'œuvre s'éloigne de son espace naturel et de sa réalité originelle (Buren, 1979).

Bien que déclaré mort par Buren, l'atelier maintient sa condition d'espace de création par excellence : ainsi, à partir des années 1990 et au début du XXI^e siècle, se diffusent de grands ateliers à organisation entrepreneuriale – il suffit de citer les exemples de Jeff Koons à New York, de Damien Hirst à Londres, d'Olafur Eliasson à Berlin, de Joana Vasconcelos ou de Pedro Cabrita Reis à Lisbonne. Ces artistes à vocation multidisciplinaire ou transdisciplinaire travaillent avec des assistants et la collaboration d'ingénieurs, d'architectes ou de designers. Les « échanges sociaux et intellectuels dont ils ont besoin et envie, bien conscients que le monde de l'art n'existe pas sans ces interactions », se produisent dans ces ateliers (Guillouët *et al.*, 2014 : 28). Une partie de l'équipe qui y travaille accompagne les artistes dans le montage d'œuvres spécifiques ou d'expositions.

On peut prévoir que ces grands espaces se transformeront un jour en musées selon des modalités similaires à celles

précédemment décrites, comme le montre l'exemple de la quasi-muséalisation de celui d'Anselm Kiefer à la Ribaute, à Barjac (France). Dans d'autres situations, en revanche, une muséalisation très difficile, voire impossible, est à prévoir. Nous faisons ici référence, notamment, aux occupations d'édifices par des collectifs d'artistes afin de produire des projets temporaires, et à la multiplication de lieux où se croisent de nombreux artistes utilisant des espaces communs ou travaillant dans de petites salles louées. Les espaces de *coworking* associés à ce qu'on appelle les industries créatives s'étendent aussi à l'univers artistique, et dans toutes les grandes villes surgissent des lieux que les artistes louent en se confrontant fréquemment avec une population locale, ancrée de longue date ou bien déracinée et originaire de tous les continents. De même, l'offre de résidences est de plus en plus fréquente dans la pratique curatoriale, dans la programmation culturelle et même dans la perspective de la responsabilité sociale et culturelle des grandes entreprises qui mettent des ateliers à la disposition d'artistes en échange d'expositions et de cessions d'œuvres. Beaucoup d'artistes vont de programme en programme sans espace fixe de travail.

Ces tendances conduisent nombre d'entre eux à une utilisation fragmentée de différents ateliers jusqu'à assez tard dans leur carrière, ce qui tend à différer leur sédentarisation. L'activité artistique se réalise dans un réseau élargi d'espaces informels et institutionnels.

Ces lieux utilisés par des générations successives d'artistes qui n'y laissent pas une empreinte spécifique parviendront-ils à être muséalisés ? Resteront-ils les témoins d'un espace impersonnel et temporaire d'atelier, de la circulation culturelle dans un monde globalisé, détaché des traits de la personnalité et de l'identité d'un artiste ? Que pourrait-on montrer dans de tels espaces ? En envisageant leur muséalisation, certaines installations conceptuelles me viennent à l'esprit, telle la célèbre *Cave* de Gavin Turk, dans l'espace du Royal College of Art, où il a travaillé pendant sa maîtrise. Sur une plaque en céramique, identique à celles qui signalent des éléments patrimoniaux, il a écrit : « *Gavin Turk Sculptor worked here 1989-1991* ». Un geste d'une telle nature pourrait-il contribuer à la muséalisation d'un espace abandonné par l'artiste ?

Enfin, le panorama contemporain est dominé par des manifestations de dématérialisation et de nomadisation (Guillouët *et al.*, 2014 : 40) où les moyens informatiques et les ressources digitales permettent la réalisation du travail à l'aide d'un dispositif technologique portable qui accompagne les artistes lors de leurs déplacements. Comment leurs techniques de travail, qui ne requièrent plus une spatialité spécifique, pourront-elles être muséalisées ?

De manière ironique, et à la lumière des processus de transplantation d'ateliers dans les musées d'art moderne et contemporain (Bätschmann *et al.*, 2014 : 45) – il faudrait rappeler les exemples de Francis Bacon à Dublin et d'Eduardo Paolozzi à Édimbourg –, ces dispositifs pourraient être intégrés à un espace muséographique, et il est facile de les imaginer dans un encadrement scénographique, physique ou virtuel, créé pour leur présentation.

L'atelier-musée apparaît alors comme un modèle daté qui pourrait bien ne pas survivre aux temps de l'art post-médium. Nous pouvons nous demander si la maison de l'artiste, muséalisée, sera un témoignage : d'abord d'un artiste et de sa pratique, ensuite d'un paradigme artistique et esthétique, enfin d'un modèle de muséalisation propre à un contexte artistique du passé.

Nous pouvons même envisager cette situation extrême où l'atelier, lorsqu'il est transplanté dans un musée, se transforme en œuvre d'art (*ibid.* : 49) et, lorsqu'il est muséalisé *in situ*, en document du même processus de muséalisation et de patrimonialisation. Cela dit (sur un ton spéculatif), les ateliers continuent à avoir une forte présence dans la culture contemporaine, et les journées portes ouvertes que bien des villes y organisent pour inciter le public à discuter avec les artistes dans leurs espaces de création prouvent que la curiosité et la valeur attribuées à ces lieux n'ont pas disparu, ce qui tend à relativiser les considérations précédentes sur quelques cas limites contemporains.

Révision linguistique par Jean-Luc Defromont

Manuscrit reçu le 3 mars 2019

Version révisée reçue le 25 octobre 2019

Article accepté pour publication le 29 octobre 2019

Bibliographie

AA.VV. 2013. *The Studios at the Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, St Ives. Developmental Seminar (20-21 May 2013)*. St Ives : Tate St Ives et Hepworth Museum. En ligne : <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/34443> [consulté le 27 novembre 2019].

Andre (Carl). 2005. *Cuts. Texts, 1959-2004*. Édité et introduit par James Meyer. Cambridge (MA) : The MIT Press.

Araújo (Alexandra). 2004. « Casas-museu em reflexão ». *Boletim trimestral da Rede portuguesa de museus*, 12, p. 18-19.

Azevedo (Teresa). 2018. *Do ateliê para o museu. Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição*. Thèse de doctorat, Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

Bätschmann (Oskar), De Poli (Aldo), Gamboni (Dario), Herrmann (Daniel F.) & Waterfield (Giles). 2014. « De l'atelier au monument et au musée ». *Perspective, actualité en histoire de l'art* [en ligne], 1, p. 43-54 : <https://journals.openedition.org/perspective/4345> [consulté le 26 novembre 2019].

Buren (Daniel). 1979. « The function of the studio ». *October*, 10, p. 51-58. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/778628> [consulté le 27 novembre 2019].

Castro (Laura). 2012. « António Carneiro. Obra religiosa e espiritualidade ». *Invenire, revista de bens culturais da Igreja*, 4, p. 15-21.

Castro (Laura). 2018. « A criação plástica no movimento *Renascença portuguesa* (1912-1932) », p. 241-291 in collectif, *Estética da Renascença Portuguesa*. Porto : Universidade Católica Editora.

Conde (Beato). 2011. *Estudo e musealização da coleção de arte sacra do Atelier-Museu António Duarte nas Caldas da Rainha*. Thèse de maîtrise, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Guillouët (Jean-Marie), Jones (Caroline A.), Menger (Pierre-Michel) & Sofio (Séverine). 2014. « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations ». *Perspective, actualité en histoire de l'art* [en ligne], 1, p. 27-42 : <https://perspective.revues.org/4314#quotation> [consulté le 27 novembre 2019].

Lacroix (Laurier). 2006. « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art ». *Anthropologie et Sociétés*, 30(3), p. 29-44. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/014924ar> [consulté le 27 novembre 2019].

Liefoghe (Maarten). 2011. « The musealization of the artist's house as architectural project », p. 59-74 in *Casa d'artisti. Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo [Atti del convegno] / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen [Tagungsband]* / sous la direction de Anita Guglielmetti, Gianna A. Mina & Sylvie Wuhrmann. Lignoretto : Museo Vincenzo Vela.

Lorente (Jesús Pedro Lorente). 1998. « ¿Qué és una casa-museo? ¿Por qué hay tantas casas-museo decimonónicas? ». *Revista de Museologia*, 14, p. 30-32.

Matos (Sara Antónia). 2014. « Entrevista de Catarina Fernandes a Sara Antónia Matos, Directora do Atelier-Museu Júlio Pomar, a propósito das relações entre arte e arquitectura ». En ligne : http://ateliermuseujuliopomar.pt/textos/textos/pdfs/Entrevista-Catarina_Fernandes_a_Sara_Antonia_Matos.pdf [consulté le 27 novembre 2019].

Matos (Sara Antónia). 2015. « O museu como atelier. Relendo Glicenstein, em *L'Art : une histoire d'expositions* », p. 9-15 in *Incandescência. Cézanne e a Pintura* / sous la direction de Tomás Maia. Lisbonne : Documenta (Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar).

Mensch (Peter van). 2012. « Catching the space between the objects », in *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past: Proceedings of the 12th Annual DEMHIST Conference (Antwerp, 17-20 October 2011)* / sous la direction de Werner van Hoof. Anvers : Demhist. En ligne : https://icom-demhist.org/wp-content/uploads/2019/05/Catching_the_spirit.pdf [consulté le 27 novembre 2019].

Moreira (Marta Rocha). 2006. *Da casa ao museu. Adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal*. Thèse de maîtrise, Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura. En ligne : <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/113168/2/274165.pdf> [consulté le 27 novembre 2019].

Neves (José Soares), Alves dos Santos (Jorge) & Lima (Maria João) (dir.). 2013. *O Panorama museológico em Portugal: Os museus e a Rede portuguesa de museus na primeira década do século XXI*. Lisbonne : Direcção-Geral do Património Cultural.

Pavoni (Rosanna). 2002. « The second phase of the categorization project: sub-categories », p. 51-57 in *New Forms of Management of Historic House Museums. Acts of the Annual Conference* / sous la direction de Rosanna Pavoni. Trente : Demhist et Museo della Scienza e della Tecnica.

Ponte (António). 2007. *Casas-Museu em Portugal: Teoria e prática*. Thèse de maîtrise, Universidade do Porto, Faculdade de Letras. En ligne : <https://antonioponte.wordpress.com/tese/> [consulté le 27 novembre 2019].

Rodriguez (Véronique). (2002). « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre ». *Sociologie et Sociétés*, 34(2), p. 121-138. En ligne : <http://id.edit.org/iderudit/008135ar> [Consulté le 27 novembre 2019].

Laura Castro, Université catholique portugaise de Porto

Laura Castro est professeure à l'Escola das Artes et membre du Centre de recherche en science et technologie des arts de l'Université catholique portugaise de Porto. Elle a obtenu un doctorat en art et design à l'université de Porto. Ses principaux domaines de recherche sont l'art moderne et contemporain, la muséologie de l'art contemporain et les expositions d'art. Elle travaille également sur l'art public, l'art dans le paysage, le rapport entre les arts plastiques et la littérature. Parmi ses publications récentes : « Art, landscape and rurality », in *Desencaminbarte 2018. Arte aplicada ao Lugar / Art on Site* (dir., Hodos), 2019, p. 15-21 ; « Pinturas da Coleção Allen comentadas e não “desfiadas” », in *Colecionar o Mundo* (dir., João Allen), 2018, p. 222-252 ; « FAKE'M – um mote, um desafio e uma materialização. Uma visão retrospectiva do Museu do Falso (2012 a 2018) » (avec Rui Macário et Alice Duarte), *Revista Farol*, 19, 2018, p. 53-56 ; *Public Art in the Digital Creativity Era. International Conference Proceedings* (dir., avec José Guilherme Abreu), 2017.

Courriel : lcastro@porto.ucp.pt

Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale : une réflexion sur quelques cas au Portugal

Les cas abordés dans cet article cherchent à problématiser les questions centrales de la muséalisation des maisons et des ateliers d'artistes. Il présente des expériences qui partent de présuppositions différentes, avec des programmes muséologiques divers et qui ont abouti à des morphologies variées. Liés à des peintres et sculpteurs portugais, les cas choisis couvrent un arc chronologique des années 1930 à 2013 et présentent des statuts institutionnels différents. Une analyse des éléments représentatifs de chaque projet ouvre le débat sur les problèmes et la spécificité de ce type de muséalisation. Des maisons-musées et des ateliers-musées installés dans les studios originaux des artistes, à ceux qui occupent des espaces spécialement conçus pour accueillir différents types de collections, les situations choisies montrent des options et des décisions qui conditionnent le projet dans le temps. L'article réfléchit également sur la survivance de ce modèle de muséalisation aux temps de l'art « post-médium ».

Mots-clés

atelier-musée, maison-musée, muséalisation, artistes portugais

Artists' residences and studios, a paradoxical musealization: a reflection on Portuguese cases

This article seeks to problematize the central issues of the musealization of houses and artists' studios through the discussion of Portuguese cases. It addresses experiences that start from different presuppositions, with various museological programs and that have resulted in various morphologies. Related to Portuguese painters and sculptors, the cases selected cover the period from 1930 to 2013 and have different institutional status. An analysis of the representative elements of each project opens the debate on the problems and the specificity of this type of museum. From museum houses and museum studios in the artists' original workspaces, to those who occupy buildings specially designed to accommodate different types of collections, the situations chosen show options and decisions that shape the project over time. The paper also reflects on the survival of this model of musealization in the times of “post-medium” art.

Keywords

studio-museum, house museum, musealization, portuguese artists

Casas de artistas e estudios, una musealización paradójica: una reflexión sobre algunos casos en Portugal

Los casos expuestos en este artículo buscan problematizar los temas centrales de la musealización de las casas y los estudios de artistas. Presenta experiencias que parten de supuestos diferentes, con programas museísticos diversos y que han dado lugar a morfologías variadas. Vinculados a pintores y escultores portugueses, los casos seleccionados cubren un arco cronológico de 1930 a 2013 y presentan diferentes estatutos institucionales. El análisis de los elementos representativos de cada proyecto abre el debate sobre la problemática y especificidad de este tipo de musealización. Desde las casas-museo y los talleres-museo instalados en los estudios originales de los artistas, hasta aquellos que ocupan espacios especialmente diseñados para albergar diferentes tipos de colecciones, las situaciones elegidas muestran opciones y decisiones que condicionan el proyecto a lo largo del tiempo. El artículo también reflexiona sobre la supervivencia de este modelo de musealización en la época del arte «post-medium».

Palabras clave

taller-museo, casa-museo, musealización, artistas portugueses

La Ferme Courbet, ou comment composer une maison d'artiste

Noël Barbe & Jean-Christophe Sevin

*CNRS-EHESS, Institut universitaire d'anthropologie
du contemporain & Avignon Université*

Comment incarner l'un des plus grands peintres de l'histoire de la peinture française dans une ferme portant son nom, quand les traces matérielles de son passage y sont minimales ? Une maison à l'architecture non typique¹ dans un territoire où c'est la ferme comtoise qui s'illustre est ainsi transformée en lieu patrimonial, agrémenté d'un café nommé « Café de Juliette », du nom de la sœur du peintre ayant occupé ce lieu jusqu'à sa mort, d'un jardin et d'un verger. Ce montage fragile pose question tant sa caractérisation est plastique.

Située à Flagey (Doubs), la maison familiale ayant appartenu au père de Gustave Courbet est longtemps restée dans l'ombre des lieux publicisés autour du peintre, quand bien même les attachements à ce lieu où il a passé de nombreux moments apparaissent à la lecture de sa correspondance

1. Au regard de l'opérateur de classification des formes qu'a été le paradigme de l'architecture rurale, mais aussi des habitants de la commune. Même si du côté des gestionnaires du projet, l'accent a pu être mis sur la séparation entre la partie agricole et la partie domestique du bâtiment comme trait caractéristique, cf. *infra*. De plus, le terme « ferme comtoise » également employé a un caractère trop unificateur au regard des différentes formes architecturales régionales.

(Ten-Doesschate Chu, 1996). Si Flagey est présent dans l'œuvre du peintre (principalement avec *Le Chêne de Flagey*, acquis en 2012 par le Musée Courbet d'Ornans², et *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*, exposé au Musée des beaux-arts de Besançon), cet effacement peut se lire en référence à Ornans, ville située en contrebas sur les bords de la Loue, lieu de la maison dite natale³ du peintre, où est installé un musée qui lui est dédié et dont le parcours s'organise aujourd'hui autour d'un fil biographique. La maison familiale a néanmoins acquis une nouvelle visibilité dans les années 2000, impulsée par la réalisation d'un film documentaire appuyé sur une enquête ethnographique consacrée aux relations contemporaines des habitants de Flagey avec le peintre. Dans des entretiens conçus comme des moments de réflexivité, notre enquête accompagnant ce film cherchait à cerner comment des objets renvoyant à Courbet (livres, reproductions de tableaux⁴, lieux peints, histoires transmises, documents d'archives, etc.) étaient désignés, pensés et constitués en ressources pour produire un discours sur Courbet qui dégageait une figure contemporaine du peintre (figure 1).

Ce film, *Le Retour des paysans de Flagey*, diffusé dans le cadre d'une exposition consacrée à Gustave Courbet et la Franche-Comté au Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon en 2000, a eu une carrière plus longue que celle du temps de l'exposition⁵, du fait de sa qualité intrinsèque mais aussi des circonstances dans lesquelles il a été pris. Le Conseil général du Doubs⁶ a ainsi inauguré au cours des années 2000 l'opération touristique et culturelle « Pays de Courbet, pays d'artiste » visant à promouvoir « les lieux de Courbet », ce qui

2. Sur cette opération, voir Barbe & Sevin, 2017.

3. Ce caractère lui est contesté.

4. Les deux tableaux mentionnés plus haut (*Le Chêne de Flagey* et *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*) sont apparus au cours de l'enquête. Le second a eu un rôle de support et de médiation dans l'enquête ethnographique, et surtout le film documentaire. Une séquence centrale de celui-ci documentait les réactions des habitants du village lors d'une exposition des *Paysans de Flagey revenant de la foire* le temps d'un après-midi dans l'ancienne grange de la Maison Courbet (cf. Barbe & Sevin, 2002).

5. Il a été édité en 2015. Voir Barbe & Sevin, 2015a.

6. Depuis devenu Conseil départemental.



Figure 1. La Ferme Courbet en 2000.
© Photo N. Barbe, 2000.

a conduit à porter attention à la maison familiale qui se trouvait alors dans un état de relatif abandon. À ce moment-là, la maison Courbet n'était pas connue ni reconnue comme l'un des lieux du peintre. Alors même qu'elle a fait partie des premiers circuits d'excursion organisés par l'association des Amis de Courbet en 1947. Celui du 23 juillet 1947, passant par Besançon, Ornans, Saules, Maisières, Flagey, etc., est relaté dans leur bulletin :

« À Flagey, sous la conduite de M. Félix Bourgon, son actuel propriétaire, à qui Juliette Courbet la donna de son vivant, les Amis de Courbet visitèrent la maison familiale. Que de souvenirs, que d'anecdotes ce brave homme avait à conter dans un langage et un accent savoureux⁷. »

Plus tard, il est projeté de « jalonner le Circuit Courbet⁸ ». Loin d'une approche pittoresque que l'on peut sentir à l'œuvre dans ce compte rendu, et que l'on a parfois tenté de lui imposer, le film a dès lors pris une dimension médiatrice dans la reconnaissance de ce lieu et l'identification de l'opportunité de son réaménagement, tant pour les habitants de Flagey, et plus particulièrement ceux qui tentaient d'œuvrer en ce sens, que pour les acteurs politiques et culturels⁹.

Mais le réaménagement de la maison familiale sous l'enseigne

7. Bulletin des Amis de Courbet, 1947, n° 2, p. 27.

8. *Ibid.*, p. 55-56.

9. Le ministère de la Culture s'en faisait ainsi l'écho en 2000, soulignant qu'avec le film et l'enquête ethnologique qui l'accompagne, le village se trouve remis à sa juste place par rapport à Ornans, trop exclusivement associé jusqu'alors au nom de Courbet. *La Lettre d'information du ministère de la Culture*, 1^{er} novembre 2000.

de « Ferme Courbet » est sujet à l'instabilité. Tout à la fois, le projet de réaménagement a été localement accueilli favorablement dans son principe, mais ses modalités contestées par quelques-uns des habitants les plus investis. Des tensions sont apparues avec le cabinet d'architecte retenu pour le projet et dans la réception locale de l'équipement touristique et culturel qui a résulté de ce réaménagement. Du côté des visiteurs des expositions qui y sont organisées, les réceptions sont différenciées, de même que celles des touristes qui occupent les chambres d'hôtes qui y sont louées. La chose n'est pas nouvelle : lors de l'enquête ethnographique menée en 2000 sur les rapports entretenus par les habitants de Flagey avec la figure du peintre, le statut particulier de la maison Courbet avait été pointé. Celle-ci était mobilisée comme ressource témoignant de la présence de Courbet à Flagey, marquant une appartenance locale commune. Dans le même temps, elle était singularisée par son architecture qualifiée de non « typique du pays », par son caractère de maison de maître qui marquait alors un éloignement sociologique par rapport aux habitants de la localité (Barbe & Sevin, 2008).

Les résultats d'une enquête menée en 2012 sur la Ferme Courbet, son réaménagement et ses publics, montrent qu'elle apparaît alors comme un objet composite combinant action culturelle, à travers l'aménagement d'un espace d'exposition temporaire, de conférences et de concerts, et fonction touristique. Le tout étant orné par la conservation de traces



Figure 2. La Ferme Courbet réhabilitée.
© Photo N. Barbe, 2011.

minimes du passage de Courbet et d'une vie paysanne traditionnelle. Ce caractère composite est aussi ce qui permet une diversité d'usages qui correspond au moins en partie à celle des publics : touristes en villégiature qui réservent les chambres d'hôtes, groupes d'individus qui fréquentent les conférences et les expositions organisées à la Ferme, habitants de Flagey fréquentant certains espaces de la Ferme, élus locaux, descendants des anciens occupants de la maison, etc. (figure 2).

Ce texte explore ce qui peut apparaître comme un cas limite de maison d'artiste. À partir d'une approche mobilisant l'histoire de l'art, la théorie de la restauration et l'anthropologie du patrimoine, il met en perspective deux enquêtes de terrain menées à Flagey sur les modalités de composition de la figure de Courbet et de la maison familiale par les habitants de Flagey¹⁰.

Le peintre ou sa peinture : un balancement fondateur

En 2003, une première version du projet de réhabilitation était présentée comme un complément du musée d'Ornans, alors pensé comme un musée d'atmosphère. Il s'agissait de raconter à Flagey « l'histoire du peintre avec son environnement social et familial¹¹ » en y implantant un spectacle multimédia. Celui-ci devait évoquer « le monde rural de Régis [Courbet] » et une scénographie autour du *Chêne de Flagey* pour dire tout à tour l'homme politique et la biographie du peintre. C'est à cela qu'il est alors prévu de dédier la grange de la maison de Flagey. En se situant dans le paradigme de l'immersion, il s'agissait de faire vivre au visiteur une expérience émotionnelle destinée à « créer une ambiance propice à l'évocation de la vie au siècle dernier » ou de faire un lieu d'accueil et de sensibilisation au monde rural du plateau, à l'origine des œuvres de Courbet et permettant au public de

10. Dans l'enquête, nous avons allongé jusqu'à saturation la liste de ces modalités.

11. Archives du Musée Courbet, pour l'ensemble des citations de cette partie.

s'immerger dans l'ambiance et le pays courbétien. Ou encore d'introduire à « une sociabilité courbétienne » et de préparer le visiteur de ce lieu « sincèrement rustique » à repartir vers d'autres lieux du pays ou du plateau. Autrement dit, un discours muséographique projeté portant sur le contexte de l'acte de peindre, s'appuyant sur le paradigme du visiteur émotionnel et une stratégie situationnelle¹².

Cette partie de la maison devait pouvoir aussi être aménagée en espace modulable pour diffuser des créations théâtrales ou musicales, tout comme pour accueillir colloques, réunions et conférences. Dans la partie habitation, il était prévu d'aménager des résidences d'artistes ou de chercheurs, des logements à caractère locatif. Le jardin devait faire l'objet d'un aménagement paysager tout comme la prairie. L'installation d'un pavillon « Juliette » dans le jardin était aussi évoquée. Il était parfois question de traitement « rustique » ou de proposer un regard contemporain sur le paysage rural. Le tout en gardant une vision patrimoniale du bâti : « retrouver et valoriser le bâti d'origine ». Les grands traits étaient donc dressés : une figure du peintre en termes biographiques, sociologiques et contextuels, la maison comme lieu de spectacles mais aussi de résidences, le jardin réaménagé et, enfin, une attention patrimoniale au bâti.

Mais en septembre 2005, une nouvelle idée est mise en avant pour la Ferme Courbet. Il s'agit de promouvoir l'histoire de Courbet cette fois à partir de ses œuvres, tout en soulignant l'intérêt paysager et le patrimoine architectural du lieu. La peinture semble alors redevenue première. Cependant, lorsqu'en juin 2007 la maison est acquise par le Conseil général pour un euro symbolique, les intentions premières sont rappelées : réhabiliter l'ancienne maison de la famille Courbet et son environnement immédiat pour lui donner une triple vocation culturelle, pédagogique et touristique. Elle doit permettre au public de s'immerger dans l'ambiance et le paysage de Courbet grâce à l'organisation d'animations centrées sur une « pédagogie du regard ». Une volonté d'ouverture sur la vie locale est aussi mise en avant sous la forme notamment

12. Sur le premier, aujourd'hui largement exploré, on se reportera par exemple à Belaën, 2005. Sur la seconde à Mensch, 1992.

d'une mise à disposition de l'équipement aux collectivités pour l'organisation de manifestations. Les travaux de réhabilitation dès lors engagés sont achevés à l'été 2009, et la Ferme Courbet inaugurée en juillet.

Il convient, au-delà des vicissitudes politiques¹³ – des oppositions au projet au sein même du Conseil général, un changement de majorité en cours de route, etc. –, de s'arrêter sur ces deux versions du projet en tant qu'elles renvoient, l'une comme l'autre, à certaines apories de l'histoire de l'art ou des approches classiques des œuvres d'art qui peuvent être identifiées comme des ressources cognitives de l'aménagement de la Ferme Courbet. Ces dernières peuvent se répartir entre celles qui s'intéressent aux conditions de la création tout en promouvant une dimension universelle de l'œuvre dont les mécanismes d'universalisation ne sont généralement pas documentés, et celles où le contexte de création est traité comme source d'inspiration. Chacune de ces approches manque la dimension picturale et s'épuise entre réification et capture d'un geste (Agamben, 2002, p. 90).

Conserver les traces de Courbet : des habitants à la manœuvre

Les habitants de Flagey n'ont pas été conviés à la conception du projet d'aménagement. Celui-ci a été confié au cabinet d'architecte qui a remporté le marché public. Néanmoins, les plus impliqués localement dans ce projet, élus locaux, notables et descendants de la famille du métayer (à qui la sœur de Courbet avait confié la maison et qui l'avaient transformé en ferme) ont suivi le processus et se sont engagés dans une épreuve avec l'architecte concernant la conservation des traces du passage de Courbet. Cette volonté d'affirmer un ancrage local contrariait le projet d'aménagement qui n'était résolument pas orienté dans ce but.

On peut en effet décrire comme une épreuve (Boltanski & Thévenot, 1991) cette séquence d'interaction entre ces

13. Sur lesquelles nous ne pouvons pas ici nous arrêter.

habitants attachés à une localisation et personnification de la Ferme Courbet, et le cabinet d'architecte guidé par son projet de transformation en profondeur. Pour les habitants de Flagey qui se sentent impliqués par cette opération, cette maison est l'objet d'un investissement affectif en raison de leur histoire ou d'une histoire commune avec elle, parce qu'ils l'ont connue à différentes époques et dans différents états. L'épreuve prend place sur le terrain de la conservation de quelques traces considérées localement comme d'autant plus importantes qu'elles sont peu nombreuses. Pour cette même raison, elles sont susceptibles d'être sacrifiées pour l'architecte. Les arguments qui s'affrontent engagent des conceptions différentes de la Ferme. D'un côté, celles attachées à la figure de Courbet, de l'autre, celles dérivant du projet de réaménagement voué à plusieurs fonctions, touristiques et culturelles, lequel ne pouvant reposer sur quelques traces, dont la conservation amoindrirait la cohérence de l'ensemble. L'architecte déplore ainsi un « manque d'appropriation conceptuelle du projet par les acteurs locaux », tandis que localement on regrette un manque de compréhension de la culture locale de la part d'un « architecte parisien ». Gagnant l'appui du président du Conseil général, très investi dans ce projet qui semblait l'habiter, Flagey réussit à faire conserver, en dépit du projet initial du cabinet d'architecture, deux types de traces, renvoyant à la vie agricole et à Courbet.

Les traces liées à la vie paysanne sont situées dans l'ancienne grange et touchent à la fois au bâtiment lui-même et aux types d'activités qui s'y déroulaient : la structure de la charpente ainsi qu'un wagonnet et son mécanisme servant à transporter le foin dans le grenier. Si leur conservation ne figurait pas dans les plans de réhabilitation de l'architecte, il semble aussi que les personnels administratifs n'aient pas été beaucoup plus enthousiastes à l'idée de conserver ces éléments, en raison d'éventuelles complications et surcoûts quant à leur entretien :

« Au départ on travaille avec des administratifs. Après viennent par-dessus les gens un peu plus de l'art, on va dire ça comme ça. Les administratifs, ils veulent du fonctionnel, c'est clair et net, et puis qu'ils ne soient pas embêtés avec un truc qu'il va falloir entretenir à trois mètres de haut avec une nacelle et patati et patata » (élu local).

Les traces liées à Gustave Courbet sont une pierre tombale faite pour son père Régis Courbet, dont une version définitive se trouve dans l'église du village voisin de Chantrans, et la chambre dite du peintre. C'est à la suite de la pression d'un habitant de Flagey que cette pierre, qui se trouvait semi-abandonnée aux abords de la maison, a été placée dans le jardin. Même si aucun signallement ne permet de comprendre le sens de sa présence à cet endroit :

« La pierre qui a été enterrée dans le jardin, à demi enterrée, c'est E. G. qui a dit, il ne faut pas la détruire cette pierre, quoi. Il aurait fallu qu'il y ait une petite explication sur l'histoire de cette pierre » (habitant).

La conservation de la chambre du peintre semble avoir été l'élément le plus disputé, en raison de l'importance de sa dimension symbolique pour les habitants de Flagey et des difficultés techniques que cela imposait pour le cabinet d'architecte. Le niveau global du plancher de l'étage supérieur ayant été relevé, un décrochage devait être réalisé dans la partie des chambres d'hôtes dont elle constitue dorénavant l'une des chambres mises en location (figure 3) :



Figure 3. La chambre du peintre. © Photo N. Barbe, 2012.

« Comme ils ont relevé le niveau, on redescend maintenant parce que tout était au niveau de la chambre. Parce qu'elle était rayée de la carte. Et c'est un jour avec l'équipe d'animation, c'était déjà Frédéric Thomas Maurin puisque M^{me} Lavallée¹⁴ était partie et il y avait l'architecte parisienne,

14. Directrice du Musée Courbet d'Ornans.

il y avait Claude Jeannerot¹⁵. Et on leur a dit voilà, nous on aimerait vraiment que cette pièce soit conservée, qu'on en garde une. Et à ce moment-là, le président Claude Jeannerot a quand même suivi [...]. Il leur a fait changer leur copie, changer les plans, refaire leur copie et ils ont modifié à ce moment-là. Ça a été, je pense, obtenu par les locaux » (élu local).

L'ensemble des traces fait signe de différentes façons selon les lectures qui en sont faites : elles peuvent être une icône lorsque la pierre tombale est prise pour celle de Courbet, un indice pour la déchargeuse qui renvoie à l'usage passé de la maison, ou un symbole (Peirce, 1978) dans le cas de la maison qui, quant à elle, est censée renvoyer au peintre.

Authenticité et ancienneté

Certes, la perception de la Ferme à venir appelle une comparaison avec son état antérieur pour ceux qui l'ont connue et qui ont tenté de la préserver. Mais la question de l'authenticité apparaît plus complexe que le simple décompte des traces conservées ou non dans son projet de réaménagement.

« Mais c'est quand même aussi une ferme atypique, qui n'est pas typiquement la ferme comtoise. Où on a une partie habitation vraiment et une partie exploitation agricole. Avec une habitation où il y a quand même une porte d'entrée qu'on trouve dans aucune ferme dans la région. Donc qui marquait le notable, qui se permettait d'avoir un balcon en fer forgé, etc. Il y a aucune ferme qui a ça » (habitant).

L'enquête de 2000 avait montré comment la maison était prise dans le jeu d'attachements et de détachements à Courbet des habitants de Flagey. Elle servait à marquer l'appartenance locale de Courbet, mais dans les discours elle témoignait dans le même temps d'un éloignement du peintre et, dans une moindre mesure, de son groupe de parenté par rapport à ce qui est considéré comme la vie paysanne ordinaire. C'était un élément fort, témoignant de la présence de la famille Courbet à Flagey, tout en étant singularisé. Le jardin qui l'entoure en était une expression récurrente : lui aussi décrit comme un

15. Président du Conseil général.

lieu particulier, à la fois par son esthétisation et la présence d'objets inhabituels. C'était un « beau jardin », avec de « belles allées bien faites ». On y trouvait des bordures pour délimiter ses allées, des gravillons, une tonnelle avec des raisins, une carpière avec des pins parasols, une variété inhabituelle de groseilles, etc. Lorsque Juliette lègue à sa mort la ferme à la famille de son métayer, l'éloignement s'estompe en quelque sorte avec la conversion de la maison en ferme et la transformation du jardin *via* ses nouvelles fonctions agricoles. Un auvent en tôle est ajouté pour abriter des lapins, la carpière est remblayée et le jardin devient un parc à cochons. Avec le projet de la Ferme Courbet, le jardin redevient un lieu singularisé et, d'une certaine manière, il retrouve cette splendeur qui marque les narrations des formes de présence du passé du lieu. Il est unanimement qualifié pour sa beauté, son agencement, sa luxuriance, la variété de ses plantes et légumes. Il acquiert une forme d'autonomie dans les discours et les pratiques par rapport à la Ferme ; on l'apprécie et on le visite indépendamment de cette dernière. Détaché de son ancrage socio-historique, on le compare ou l'assimile à un jardin de curé.

L'évaluation des transformations de cette maison devenue ferme agricole, et dorénavant réaménagée en lieu culturel et touristique, est ainsi l'occasion d'engager la discussion autour de la localité, de la Ferme et de ce qu'elle peut représenter. L'aménagement du jardin déjà évoqué, mais aussi de la grange, et la nature des matériaux utilisés sont globalement bien appréciés. Ceux qui connaissaient son état ancien ou avaient eu accès à la maison avant sa réhabilitation déclarent ne pouvoir exprimer que leur satisfaction de la voir prendre une nouvelle vie et insuffler par là même de la vie dans le village (Barbe & Sevin, 2012) :

« Mélanger le moderne avec l'ancien. Conserver ce qu'ils ont conservé, je trouve ça très bien. Réaménager le jardin, la partie grange, c'est vrai que mélanger le vieux avec du neuf j'apprécie. Non je trouve que... dans le contexte ça avait été très très bien rénové. Vu dans l'état où c'était. On se demandait déjà un jour si ça allait être fait. Donc là-dessus moi je n'ai pas bien des critiques à faire. [...] Dans le jardin, tous ces petits carrés de bois c'est bien. Pour moi il n'y a vraiment rien à dire, c'est vraiment bien aménagé, c'est bien

conçu. Avec, je dirais, du matériel simple, il n'y a pas des masses de béton tout partout. Donc ça c'est quand même agréable » (habitant).

Si les matériaux utilisés et le mélange de l'ancien et du moderne sont appréciés, en revanche certains critères locaux en matière architecturale attirent les critiques. Parmi les éléments les plus visibles, l'apposition sur la façade d'un néon de couleur rose signalant la Ferme Courbet, ainsi que l'emploi de la peinture blanche sur les murs extérieurs, qui fait débat car cette couleur n'est pas employée dans la région :

« D'avoir peint en blanc, il n'y a pas de blanc du tout dans la région, on se croirait en Bretagne si vous voulez ou je ne sais pas » (élu local).

Pour les habitants de Flagey, ces aspects matériels ne sont pas envisagés sous un angle purement esthétique comme, on peut en faire l'hypothèse, pour le cabinet d'architecte missionné. Le traitement matériel est intimement lié aux questions du sens attribué à la Ferme, c'est-à-dire relié à son histoire et à ce qu'elle représente : ce que l'on pourrait réunir sous la notion d'authenticité. La couleur blanche et le néon rose ne traduisent pas l'idée qu'il y a eu quelque chose avant cette réhabilitation, soit une ferme habitée. C'est une autre modalité de la connexion faite entre la Ferme et la vie, et ils viennent rompre une continuité temporelle. Pour certains, ce serait presque une forme de négation de la présence antérieure d'une « vraie » ferme, quand bien même une façade comporte la signalétique « Ferme Courbet » :

« C'est à la fois une maison où les gens ont habité, mais c'était aussi une ferme et nous on avait gardé le souvenir qu'elle a de particulier, non pas... les façades qui ont été passées en blanc là, n'avaient jamais été blanches. C'est une façon aussi de rester... et de montrer aux gens qu'il y avait une ferme quand même, la Ferme Courbet » (habitant).

Mais on retombe alors dans les tensions évoquées plus haut concernant l'identification de la maison-ferme. Dans un cas, parce que le père de Gustave avait là une activité agricole, et parce que cette maison était et est encore là, elle permettrait d'incarner, du moins par certaines de ses composantes, la vie rurale du plateau. Dans l'autre, elle ne peut représenter les fermes de ce moment-là si on les lit dans leurs formes et

assemblages architecturaux¹⁶. Dans un cas, elle peut incarner une généralité ; dans l'autre, elle ne vaut que par sa singularité. Dans cette perspective, l'absence de typicité comtoise de la Ferme Courbet doit être mise en relation avec les choix du cabinet d'architecte concernant certains éléments, comme la couleur blanche ou le néon rose. Car de ce point de vue, ils n'entrent pas en contradiction avec le statut extra-local ou extra-ordinaire de la Ferme. Le projet du cabinet d'architecte est bien celui d'une transformation ne cherchant pas à restaurer une version ancienne mais plutôt, sur la base des éléments existants, à faire émerger quelque chose d'autre. On comprend alors que la conception du projet a conduit à écarter l'option d'une restauration d'une ferme n'ayant non seulement rien de typique, mais ne comportant que peu de traces référant à Gustave Courbet. Ce dont les habitants de Flagey ont aussi conscience, mais sur le mode du regret et non un mode sur-assumé tel que l'enseigne au néon rose pourrait le laisser comprendre. Car c'est aussi ce qu'exprime celle-ci : il ne s'agit pas d'une restauration. Mais pour les habitants de Flagey, la forme d'expression, le choix du néon et de la couleur rose, brouille le contenu de l'expression « Ferme » et ajoute de la confusion :

« Ça fait maison spéciale le soir [rires]. Si l'ampoule voulait bien mourir [rires] » (élu local).

Tandis que l'on peut supposer qu'il s'agit aussi pour



Figure 4. Le néon sur la façade, l'un des objets de la dispute. © Photo N. Barbe, 2011.

16. Sur cette notion d'une maison en représentant d'autres, voir Amiotte-Suchet *et al.*, 2006.

l'architecte d'une touche ironique, marqueur d'un style post-moderne et d'une époque mondialisée (figure 4) :

« Ils ont cru qu'on était sur les Champs, je ne sais pas, on est sur les champs mais ce n'est pas les mêmes [rires] » (élu local).

Pour les habitants de Flagey, si la Ferme Courbet n'est pas typique, elle n'est pas extraterritoriale pour autant, et elle est liée par son histoire même à la vie paysanne de la région. Ainsi les habitants mobilisés pour la sauvegarde des traces de Courbet se réjouissent de la conservation de l'aspect d'origine de la grange, avec la charpente, un wagonnet et un treuil. Ce qui pointe vers une forme d'authenticité qui renvoie à la vie paysanne :

« Ce que je trouve très bien, c'est qu'ils ont gardé la charpente et la structure de la grange avec le wagonnet, donc toute l'histoire agricole, paysanne, qui est typique » (habitant).

Même si certains sont disposés à admettre que la partie habitation de la Ferme n'a rien de typique, et pour cette raison sont en désaccord avec d'autres selon lesquels « il ne reste plus rien de la maison d'antan ».

L'intervention visant la sauvegarde d'éléments anciens, dont la correspondance avec Courbet est hypothétique et la valeur d'histoire (Riegl, 2003) faible, est alors une façon de passer outre une absence de typicité. C'est ici la valeur d'ancienneté qui permet le mieux de caractériser ces éléments qui manifestent tout à la fois l'usage ancien de la Ferme et sa transformation. Pour reprendre les catégories d'Alois Riegl (*ibid.*), la valeur d'ancienneté apparaît ici comme la valeur la mieux partagée, en ce qu'elle permet le mieux de caractériser ces éléments qui manifestent tout à la fois l'usage ancien de la Ferme et sa transformation. Ce qui concerne la plupart des éléments conservés : la chambre associée à Courbet, la charpente et le wagonnet associés à la vie agricole, mais aussi d'autres éléments comme une plaque de cheminée et une pierre à l'extérieur dont la signification n'est pas connue des visiteurs :

« Ils ont même gardé la fameuse pierre là, le rond, qui voulait dire qu'autrefois il y avait un dépôt de pain là » (habitant).

La perception de la Ferme en fonction de cette valeur d'ancienneté, dont la co-existence avec des éléments modernes est appréciée, n'est pas soutenue par le caractère de typicité. De même, seules quelques traces de Courbet sont mises en scène dans la chambre avec le mobilier ancien – sans que rien ne certifie que le peintre en ait eu l'usage. Ce mobilier a néanmoins fait l'objet d'une restauration se voulant respectueuse¹⁷. Enfin, cette chambre n'est pas ouverte à la visite mais promue à la location¹⁸. Cela nous rappelle que la Ferme Courbet n'a aucun caractère muséal et n'abrite de fait aucune œuvre de Gustave Courbet.

Appartenance locale et extra-territorialité

Chambres d'hôtes, café-restaurant, jardin, expositions temporaires, autant de raisons de venir à la Ferme Courbet, autant d'éléments commentés ou évoqués dans les livres d'or, par exemple des chambres d'hôtes, qui expriment un large gradient du rapport au lieu.

Il y a d'abord ceux pour qui l'expérience esthétique du lieu prime, sans considérations particulières pour Courbet, ni pour des questions d'authenticité de la Ferme alors qualifiée par son esthétique propre et sa programmation culturelle. Tandis que pour d'autres, le lieu peut être chargé d'histoire sans que cette charge ne soit nécessairement mise en relation avec le peintre, tout en mettant l'accent sur le confort. Quant aux discours sur la présence du peintre dans ce lieu, ils varient du tout au tout, d'un discours déceptif sur la présence de Courbet, à l'évocation des signes qu'on a pu détecter dans la Ferme, dans la campagne environnante et son activité agricole. La Ferme peut aussi être caractérisée comme un lieu de ressourcement, d'établissement d'une plénitude corporelle, d'une expérience physique et mentale de la sérénité. Enfin, les dimensions d'accueil hôtelier et de restauration occupent

17. L'authenticité fait partie du cahier des charges du label « Chambre d'hôte ».

18. De plus, une location qui ne peut se faire, en raison de la configuration, qu'avec une autre chambre. Les chambres étaient ouvertes à la location au moment de notre enquête.

également une grande place dans les propos laissés dans les livres d'or, et l'accueil lui-même peut être jugé plus marquant que le contact avec Courbet.

C'est un fait constaté lors de l'enquête et confirmé dans des entretiens avec des personnels de cet équipement culturel, le public se compose majoritairement de touristes et d'un public cultivé provenant de villes alentours (Besançon). Une autre façon de rappeler le faible niveau de fréquentation du lieu par les habitants de Flagey. Seul un groupe de quelques familles le fréquente régulièrement, qui sont aussi celles qui étaient attachées au projet de sauvegarde de la maison familiale Courbet¹⁹. Leur analyse de cet état de fait oscille entre des considérations sociologisantes de la fréquentation des équipements culturels ou des considérations d'appartenance locale. On peut ainsi invoquer les dispositions culturelles des classes dominantes et les contraintes économiques pour inter-préter, sur un mode dépassionné, l'absence de fréquentation par les habitants de Flagey :

« Allez, je vais lâcher le mot, mais ce n'est pas forcément péjoratif ce que je dis, mais c'est plutôt classé dans les bourgeois, quoi. Ce n'est pas la même catégorie que le gars qui vient faire sa petite maison au lotissement avec ses quatre sous qu'il a et qui tire le diable par la queue pour financer sa maison. Comme dans toute société, il y a toutes sortes de gens, quoi » (élu local).

Depuis quelques années, une forme de péri-urbanisation touche le village avec l'arrivée de nouveaux habitants récemment installés dans un nouveau lotissement. Ils travaillent à l'extérieur et ont parfois peu de rapports avec la vie locale. La situation n'est pas exceptionnelle. Mais cela peut occasionner une forme d'hostilité ou de ressentiment concernant une appartenance commune au village. Ainsi, pour le descendant du métayer ayant hérité de la maison de Juliette, les nouveaux venus ne peuvent être touchés ni par Courbet ni par l'histoire des familles du village :

« Les vrais Flagey, on ne devrait pas le dire, les vrais Flagey, Courbet c'est beaucoup. Même pour celui qui s'en fout, il fait celui qui s'en fout mais il ne s'en fout pas. Par contre, les

19. Les employés évaluent ainsi un noyau dur 15 à 30 personnes qui fréquentent le lieu. En 2005, Flagey compte 130 habitants.

autres, ils s'en fichent pas, ça ne les touche pas. Ces mêmes gens, c'est ce qu'on reproche... je fais une petite parenthèse, c'est ce qu'on reproche aux gens qui sont par exemple dans le lotissement : on fait une cérémonie le 11 novembre au monument aux morts... [...] Donc ces gens-là, il y a rien. Ils sont vides. Ils sont bien gentils mais ils sont vides. Je préfère quelqu'un qui critique tout, qui va critiquer, votre cérémonie vous n'étiez pas obligés d'en faire une comme ça, ben pourquoi pas. Mais là ils s'en foutent. »

Ici, faire partie du village est équivalent à prendre part à ses activités publiques, et le rapport à Courbet concrétisé dans la fréquentation de la Ferme en est une expression. Le désintérêt apparaît donc comme la posture la plus critiquable puisque même la critique implique une forme d'intérêt, de participation publique. Le rapport au lieu est posé comme un opérateur d'autochtonie ou de localisation.

Incarnation et contextualisation : une tension pérenne ?

Dans le dispositif « Pays de Courbet, pays d'artiste », les œuvres du peintre sont exposées au musée d'Ornans, selon un fil biographique, si bien que Courbet, pourrait-on dire, est à Ornans. Constat renforcé par le fait que le Musée d'Ornans et l'Atelier du peintre sont labellisés Maison des illustres²⁰. La Ferme Courbet comporte néanmoins de nombreux signes disposés dans le Café de Juliette et les chambres d'hôtes, comme des portraits photographiques, des reproductions de tableaux, des livres, des panneaux de présentation de la vie et de l'œuvre du peintre qui évoquent notamment sa passion pour la chasse et la nature, des arbres généalogiques (figure 5), une vitrine de faïences locales anciennes. Mais ils laissent au final peu de prises possibles au visiteur qui peuvent facilement oblitérer le lien avec Courbet comme l'attestent les commentaires laissés dans les livres d'or.

Un regard sur les débuts de la programmation muséographique de l'espace d'exposition de la Ferme laisse entrevoir

20. Voir : <http://www.culture.fr/fr/sections/themes/maisonsdesillustres/articles/maison-natale-atelier> (consulté le 28 novembre 2019).



Figure 5. Dans le Café de Juliette.
© Photo N. Barbe, 2011.

la tentative de refaire du lien entre la maison et le peintre. Mais ce lien est souvent indirect. Ce sont différentes positions de familiarité avec le peintre qui sont mises en avant : l'admiration, l'illustration, l'inspiration, la communauté postulée de lieux ou de conditions. Ainsi, à l'ouverture du lieu en 2009, l'exposition consacrée à Alexandre Galpérine, *La Rencontre*, fut conçue sur la base d'une familiarité avec l'œuvre de Courbet. Galpérine était par ailleurs ami et illustrateur des poèmes de René Char, lui-même admirateur du peintre²¹. En présence de la veuve de ce dernier, apportant un peu de terre de L'Isle-sur-la-Sorgue, un chêne appelant l'évocation du *Chêne de Flagey* de Courbet, fut planté devant la Ferme à l'occasion du vernissage de l'exposition. Celle-ci comprenait la peinture de Galpérine *Les Casseurs de pierres*, inspirée par le célèbre tableau de Courbet et support de l'affiche de l'exposition²². L'exposition en 2012 de Jean-Pierre Sargent, *Nature, Cultures, L'Origine des mondes*, se présentait à la fois comme une sorte de réminiscence enfantine de l'artiste (« je retrouve dans la peinture de Courbet les paysages de mon enfance ») et un hommage à Courbet comme inventeur de l'artiste libre de créer. Une position de continuité était incarnée avec l'exposition de 2010-2011 sur Robert Fernier (1895-1977), peintre

21. On se rappelle ses vers sur la toile de Courbet *Les Casseurs de pierres*.

22. Un communiqué du Conseil général du Doubs du 13 août 2009 annonçait : « Jusqu'en novembre, la Ferme de Flagey accueille l'exposition *La Rencontre* du peintre Alexandre Galperine, ami du poète René Char, tous deux admirateurs de Courbet. Les œuvres d'Alexandre Galperine accompagnent la filiation poétique entre l'écriture de René Char et les peintures du maître d'Ornans. »

régional, cofondateur du Salon des Annonciades à Pontarlier, mais aussi inventeur de la maison natale de Courbet à Ornans en 1971. L'exposition sur Alfred Giess, en 2011, présentait tout à la fois un lien avec la région et avec ce peintre, ami de Robert Fernier qui, comme Courbet, prenait la nature et les femmes comme sujets de ses tableaux.

Le principal et seul lien présenté comme trace tangible du passage du peintre dans la Ferme est au final sa chambre. Comme elle est dorénavant une chambre d'hôtes²³, les visiteurs n'y ont pas tous accès. Quant aux traces de la vie agricole qui sont exposées dans la grange rénovée servant d'espace d'exposition, elles présentent pour les acteurs locaux de l'insatisfaction et le désir de renforcer leur substance. Les plus attachés au personnage aimeraient que le visiteur éprouve un sentiment de recueillement, soit touché par les signes plus tangibles marquant la présence de Courbet :

« Je ne sais pas si tu es allé des fois dans une morgue bénir un mort, eh bien à partir du moment où tu n'es pas le seul, tu arrêtes de parler et tu te recueilles. Eh bien je ne dis pas qu'il faut être comme ça là, il ne faut pas être coincé à ce point-là, mais tu dois avoir un peu ce sentiment-là. Tu rentres chez Gustave. Tandis que là, les gars ils arrivent, ils marchent, pas de tableaux à voir, allez hop, ils vont dans le jardin » (descendant du métayer).

D'autres percevant bien cette tension qui traverse cette maison voient dans l'idée de renforcer son ancrage local une solution pour y remédier. Cela passerait par la présence d'objets qui puissent évoquer l'époque de Courbet. Ce qui serait une contribution à une contextualisation locale et historique.

« Qu'est-ce qu'on pourrait bien amener de plus pour ramener quelque chose de local. On ne va pas transformer ça en maison de Nancray²⁴, mais si on pouvait faire en sorte que dans les pièces accessibles [...] Il faudrait arriver à montrer Courbet et son temps, mais comment je sais pas [...] Il faudrait essayer de montrer, c'est difficile, montrer la qualité de la vie qu'il pouvait y avoir. Le monde a tellement changé » (élu local).

23. Au moment de l'enquête.

24. Musée fondé en 1988 par l'abbé Jean Garneret, composé de maisons rurales se voulant typiques de la Franche-Comté.

Au final, tout à la fois, Courbet n'est pas assez incarné en ce lieu pour les uns, et la valeur d'ancienneté promue par certains éléments ne rencontre pas la volonté d'évoquer le contexte de la production de Courbet pour les autres. Cette tension est en définitive ce qui caractérise la Ferme Courbet, dans un statut de trace immersive.

Compositions

À nous interroger sur les modalités de composition de la figure de Courbet et de la maison familiale par les habitants de Flagey, nous voici aux prises avec des questions telles que l'intensité évocatrice des traces et le choix de celles-ci, la tension entre la biographie et l'œuvre, les modes de présence souhaités ou possibles du peintre, les attachements et les différenciations sociales ou morales, l'incarnation de la grandeur ou sa mise en contexte, la diversification des publics et des politiques touristiques, etc.

Le repérage de ces tensions peut servir de grille de lecture et, à partir de celle-ci, convoquant brièvement d'autres cas sur lesquels nous avons travaillé, il est possible d'identifier quelques modalités de compositions de relations qui conditionnent l'instauration d'une maison patrimoniale. Si l'on entend par composition autre chose qu'une intervention d'acteurs hétéroclites (Descola, 2005), on pourrait avancer de manière provisoire vers la caractérisation de la forme maison à l'œuvre de diverses manières dans le champ patrimonial.

Composer une maison patrimoniale pour tenter d'incarner ou de présenter une singularité – qu'il s'agisse d'une personne ou d'un groupe –, c'est d'abord instruire une relation avec celle-ci. Particulièrement, cette relation articule des questions de différence et de ressemblance. Par exemple, les différentes maisons consacrées à Louis Pasteur, de la maison natale à la maison mortuaire (Dole, Arbois, Paris, Marne-la-Coquette), qui s'ordonnent en une organisation généalogique où les pastoriens passés sont figurés en descendants et héritiers, mais en sont aussi les créateurs (Barbe, 2015). Être pastorien, c'est endosser une forme singulière d'exercice de la science et revenir sur la figure du fondateur lors de la visite des maisons

à celle de la crypte mortuaire. L'instauration d'une maison patrimoniale s'accompagne de communautés de localité ou de pratique²⁵ qui se constituent à l'occasion de la réalisation de l'opération instituante ou bien lui sont préexistantes.

Enfin, il y a aussi une dispute sur la légitimité des humains et des non-humains que la maison doit abriter pour devenir « maison de... », selon qu'il s'agit de la référer à la grandeur locale ou à une cause politique (Barbe & Sevin, 2015b). De cela, la Maison de la négritude et des droits de l'homme de Champagny (Haute-Saône) en est un exemple quand elle se voit écartelée – ce que manifeste d'ailleurs son appellation – entre différentes absences et présences négociées, entre inclusions et maintiens à distance selon que l'accent soit mis sur la négritude comme catégorie culturelle, les droits de l'homme comme cause, l'esclavage noir comme phénomène historique, ou encore la célébration des ancêtres proches – des notables locaux qui sont à l'origine de la maison – ou lointains – les habitants de Champagny qui ont demandé dans un cahier de doléances l'abolition de l'esclavage en 1789. Ce sont différentes versions de la Maison qui se sont succédé mais qui peuvent aussi s'affronter dans un même moment.

Ainsi, la dispute peut porter sur un plan général en pointant les conditions de création (Fabre, 1999), les mondes sociaux ou l'œuvre, comme dans le cas de la Maison Courbet. Mais une fois le principe général réglé, la dispute peut aussi porter sur des plans plus particuliers, comme l'attestation d'une présence, le faire-agir des expos, etc. Soit une dispute sur les caractéristiques de l'absent que l'on entend re-présenter, et ses formes de présence. Autrement dit, une « hantologie » au sens de Derrida (1993), c'est-à-dire les formes de ce qui existe sans exister et que l'on fait revenir, et la manifestation d'une trace à la fois visible et invisible issue du passé, qui hante le présent.

Manuscrit reçu le 19 mars 2019

Version révisée reçue le 25 octobre 2019

Article accepté pour publication le 15 novembre 2019

25. Il faut entendre communautés au sens des communautés d'interprétation de Stanley Fisch (2007).

Bibliographie

Agamben (Giorgio). 2002. *Moyens sans fin. Note sur la politique*. Paris : Payot & Rivages.

Amiotte-Suchet (Laurent), Barbe (Noël) & Floux (Pierre). 2006. « Pragmatique du fonctionnement d'un musée régional », p. 151-171 in *Culture et Territoires. Qualifications culturelles et inscriptions territoriales* / sous la direction de Noël Barbe. Besançon : Centre régional de documentation pédagogique.

Barbe (Noël). 2015. « Les revenances de Louis : domestiquer Pasteur ou être domestiqué ? », p. 245-254 in *Les Vies de la pasteurisation. Récits, savoirs, actions. 1865-2015* / sous la direction de Noël Barbe & Daniel Raichvarg. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

Barbe (Noël) & Sevin (Jean-Christophe). 2002. « Un après-midi à Flagey ». *Ligeia*, 41-44.

Barbe (Noël) & Sevin (Jean-Christophe). 2008. « S'attacher Courbet », p. 19-25 in *Le Sens de l'usine. Art, public, habitants* / sous la direction de Saskia Cousin, Emilie Da Lage, François Debruyne & David Vandiedonck. Paris : Créaphis.

Barbe (Noël) & Sevin (Jean-Christophe). 2012. *Retour sur Flagey. De la maison familiale à l'équipement culturel*. Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication, Direction des patrimoines, Département du pilotage de la recherche.

Barbe (Noël) & Sevin (Jean-Christophe). 2015a. « Courbet à Flagey. Politique et esthétique des hauts lieux ». Texte accompagnant le DVD du film de Jean-Luc Bouvret *Le Retour des Paysans de Flagey*. Besançon : Éditions du Sekoya.

Barbe (Noël) & Sevin (Jean-Christophe). 2015b. « Les ancêtres, l'esclavage, la Négritude et l'art africain dans une Maison : politique du patrimoine et altérité ». *Alterstice. Revue internationale de la recherche interculturelle*, 5(2), p. 63-78.

Barbe (Noël) & Sevin (Jean-Christophe). 2017. *Le Retour du Chêne du Flagey*. Des sens du lieu. Rapport pour l'ethnopoie Pays de Courbet, pays d'artiste (ministère de la Culture et Musée Courbet d'Ornans).

Belaën (Florence). 2005. « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », *Culture & Musées*, 5, p. 91-110.

Boltanski (Luc) & Thévenot (Laurent). 1991. *De la justification*. Paris : Gallimard.

Char (René). 1987. *Les Matinaux* suivi de *La Parole en Archipel*. Paris : Gallimard.

Derrida (Jacques). 1993. *Spectres de Marx*. Paris, Galilée.

Descola (Philippe). 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.

Fabre (Daniel). 1999. « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, 25, p. 1-13.

Fisch (Stanley). 2007. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires.

Mensch (Peter van). 1992. *Towards a Methodology of Museology*. Thèse de doctorat, Zagreb.

Peirce (Charles Sanders). 1978. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil.

Riegl (Alois). 2003. *Le Culte moderne des monuments*. Trad. de l'allemand et présentation de Jacques Boulet. Paris : L'Harmattan [éd. originale : 1903].

Ten-Doesschate Chu (Petra) (édition). 1996. *Correspondance de Courbet*. Paris : Flammarion.

Auteurs

Noël Barbe, CNRS-EHESS, Institut universitaire d'anthropologie du contemporain

Noël Barbe est anthropologue, chercheur à l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (CNRS-EHESS). Ses travaux portent sur les formes de présence du passé et leur politisation, la politique de l'art, l'épistémologie politique des savoirs ethnographiques, les expériences de l'anticapitalisme. Engagé dans des dispositifs culturels, sa pratique est attentive aux effets de pouvoir qui y sont à l'œuvre, comme aux prises qu'ils peuvent permettre pour une micropolitique émancipatrice et critique, ne serait-elle que temporaire. Parmi ses dernières publications : « Pour une anthropologie plébéienne et pragmatiste du patrimoine. En finir avec le patrimoine patricien. Par le bas et par la marge », *In Situ. Au regard des sciences sociales*, n° 1, 2019, en ligne : <http://journals.openedition.org/insituarss/485> (consulté le 29 novembre 2019) ; « Courbet et les Gilets jaunes, le Président et le Panthéon. Pour une guerre des importances et des héritages », *lundimatin*, n° 204, 2019, en ligne : <https://lundi.am/Courbet-les-Gilets-jaunes-le-President-et-le-Pantheon-Noel-Barbe> (consulté le 29 novembre 2019) ; « La triple mort ou la condition mineure. Essai sur un Requiem pour quatre mineurs », *Sociétés & Représentations*, n° 47, 2019, p. 73-91 ; « À propos d'une candidature Unesco et de l'organisation des publics. Retours critiques sur les réglages du dossier du Biou d'Arbois » (avec Flavie Ailhaud), in Jean-Louis Tornatore (dir.), *Le Patrimoine comme expérience. Implications anthropologiques*, p. 225-247 ; « Figures de l'immigré et démocratie patrimoniale » (avec Émilie Notteghem), *ibid.*, p. 273-299.

Courriel : noel.barbe@cnrs.fr

Jean-Christophe Sevin,

Avignon Université, laboratoire Culture & Communication

Jean-Christophe Sevin est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, membre du laboratoire Culture & Communication de l'Université d'Avignon. Il poursuit ses recherches sur la dynamique des formes musicales dans une approche communicationnelle et anthropologique articulant leurs dimensions médiale et territoriale avec leurs modalités d'appropriations esthétiques et politiques. Un autre ensemble de recherches explorent les formes de patrimonialisation et de rapport au passé sur différents sites médiatiques, muséaux et patrimoniaux. Il a publié dernièrement : « Le jazz, l'enregistrement et l'histoire » (avec Jean-Marc Fontaine), in Michel Retbi (dir.), *Jazz Acoustique, Architecture Ville*, 2018 ; « Curateur ou traducteur ? Exposer le patrimoine culturel immatériel en Alsace bossue » (avec Noël Barbe), *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 33, 2017 ; « Le vinyle, le reggae et les soirées *sound system*. Une écologie

médiatique », vol. 13, n° 2, 2017, p. 61-79 ; « French underground raves of the nineties. Aesthetic politics of affect and autonomy », in Arundhati Virmani (dir.), *Political Aesthetics: Culture, Critique and the Everyday*, 2016.

Courriel : jean-christophe.sevin@univ-avignon.fr

La Ferme Courbet, ou comment composer une maison d'artiste

Cet article propose une mise en perspective historique et culturelle de la réhabilitation en tant que « Ferme Courbet » de la maison familiale ayant appartenu au père de Gustave Courbet dans le village de Flagey. Longtemps restée dans l'ombre des lieux publicisés autour du peintre au profit d'Ornans, lieu de la maison dite natale du peintre où est installé un musée qui lui est dédié, elle a acquis une nouvelle visibilité suite à plusieurs opérations culturelles et touristiques. L'analyse des archives du projet et des réceptions des différents publics (locaux, régionaux ou touristiques) qui fréquentent ce lieu permet d'éclairer les tensions irrésolues qui parcourent cette réhabilitation. La combinaison d'aspects mémoriaux à une vocation culturelle et touristique, à travers l'aménagement d'un espace d'exposition temporaire, de chambres d'hôtes et d'un café, fait de cette maison un assemblage composite dont la cohérence est fragile.

Mots-clés

Gustave Courbet, maison d'artiste, authenticité, ancienneté, patrimonialisation, restauration

The Courbet Farm, the way to create an artist's house

This article presents an historical and cultural analysis of the rehabilitation of the farmhouse that belonged to Gustave Courbet's father in the little village of Flagey where the painter grew up. It has gained recognition following several cultural and tourist operations. While for a long time it remained in the shadow of the places of visit related to Courbet. Especially for the benefit of Ornans, the city bordered by the Loue, which houses his birthplace transformed into a museum where some of his paintings are exhibited. The analysis of the archives of the project and of the reception of different audiences (local, regional or tourist) that visit this place helps to shed light on the unsolved tensions that are part of this rehabilitation. The combination of memorial aspects with cultural and tourist purposes in the development of a temporary exhibition space, guest rooms and a café makes this house a composite assemblage that is fragile.

Keywords

Gustave Courbet, artist's house, authenticity, seniority, patrimonialization, restoration

La Granja Courbet, o cómo componer una casa de artista

Este artículo ofrece una perspectiva histórica y cultural sobre la rehabilitación como Granja Courbet de la casa familiar que perteneció al padre de Gustave Courbet en el pueblo de Flagey. Durante mucho tiempo, permaneció a la sombra de los lugares promocionados en torno al pintor en beneficio de Ornans, el lugar de la llamada casa natal del pintor, donde se encuentra un museo dedicado a él, adquiriendo una nueva visibilidad tras varias operaciones culturales y turísticas. El análisis de los archivos del proyecto y de recepción de los diferentes públicos (locales, regionales o turísticos) que visitan este lugar, permite dilucidar las tensiones no resueltas que rodean esta rehabilitación. La combinación de aspectos conmemorativos con una vocación cultural y turística a través de la disposición de un espacio de exposición temporal, de habitaciones de huéspedes y de un café, hacen de esta casa un conjunto compuesto cuya coherencia es frágil.

Palabras clave

Gustave Courbet, casa de artista, autenticidad, antigüedad, patrimonialización, restauración

CULTURE & MUSÉES

Revue internationale

Muséologie et recherches sur la culture

Comité de lecture n°s 28 à 31

Ancel Pascale, *Université Grenoble Alpes*
Andreacola Florence, *Université Grenoble Alpes*
Autissier Anne-Marie, *Université Paris 8*
Bosc-Tiessé Claire, *CNRS*
Brunet François, *Université Paris Diderot*
Carré Anne-Laure, *CNAM*
Cartellier Dominique, *Université Grenoble Alpes*
Chaumier Serge, *Université d'Artois*
Citton Yves, *Université Paris 8*
Crenn Gaëlle, *Université de Lorraine*
Da Lage Émilie, *Université Lille 3*
De L'Estoile Benoit, *CNRS / IRIS*
Denoit Nicole, *Université de Tours*
Detrez Christine, *ENS Lyon*
Eidelman Jacqueline, *École du Louvre*
Fabiani Jean-Louis, *Université d'Europe centrale*
Franji Daniel, *Université Claude Bernard Lyon 1*
Gellereau, *Université Lille 3*
Gimello-Mesplomb Frédéric, *Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*
Guibal Jean, *Musée Dauphinois*
Jacobi Daniel, *Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*
Lafon Benoit, *Université Grenoble Alpes*
Lallement Emmanuelle, *ministère de la Culture / Direction générale des patrimoines*
Legendre Bertrand, *Université Paris 13*
Lévy Clara, *Université Paris 8*
Mairesse François, *Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3*
Moindrot Isabelle, *Université Paris 8*
Perrin Julie, *Université Paris 8*
Poli Marie-Sylvie, *Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*

Poulot Dominique, *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*
Poussou Vincent, *Réunion des Musées nationaux - Grand Palais*
Rautenberg Michel, *Université Jean Monnet Saint-Étienne*
Schiele Bernard, *Université du Québec à Montréal*
Servais Christine, *Université de Liège*
Thevenin Olivier, *Université de Haute Alsace, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3*
Triquet Éric, *Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*
Van Praët Michel, *EHESS - Centre Alexandre Koyre*
Walter Jacques, *Université de Lorraine*
Wastiau Boris, *Musée d'ethnographie de Genève*
Winkin Yves, *CNAM*
Zacklad Manuel, *CNAM*

Les maisons des illustres comme monuments nationaux : le cas de l'Italie post-unitaire

Martina Lerda

Université de Pise

La muséalisation des maisons ayant appartenu aux protagonistes de l'histoire et de la culture du passé témoigne de la façon très concrète, à travers une destination publique explicite, de la valeur historico-culturelle attribuée à cette typologie particulière de bâtiments. Toutefois, il ne s'agit pas de la seule modalité par laquelle ces biens peuvent entrer officiellement dans le patrimoine culturel d'une nation. L'article se concentrera sur le contexte italien entre le XIX^e et le XX^e siècle, et sur la signification de l'inclusion de nombreux logements illustres dans le giron des monuments nationaux à travers des lois ou des décrets royaux. Afin d'encadrer ce phénomène, il conviendra avant tout de clarifier le concept de monument national.

Monuments nationaux : des problèmes de définition

En Italie, on retrouve l'expression « monument national » dès les premières décennies post-unitaires, même si sa signification et sa fonction prennent forme lentement, en conservant une certaine ambiguïté. Son apparition se croise avec l'utilisation de termes semblables mais qui ne coïncident pas

tout à fait, tels que celui de « monument de l'histoire nationale » et celui de « bâtiment d'importance monumentale », que nous développons ci-dessous.

« Monument de l'histoire nationale » : l'adjectif « nationale » leur attribue un caractère rhétorique et commémoratif, voué à fixer et à matérialiser au sein de lieux ou d'objets les valeurs fondantes de l'identité italienne. Le terme avait déjà qualifié, pendant les gouvernements de transition, quelques collections muséales d'origine dynastique : la Galleria Nazionale de Modène et le Museo Nazionale de Naples. Il soulignait, dans ces cas, la portée symbolique de l'étatisation des collections des ducs d'Este et des Bourbons en tant que contribution du peuple modénois et napolitain à la construction de l'identité culturelle de la nation (Lerda, 2015). Le premier monument auquel on reconnaît un caractère national est l'amphithéâtre du Sénat du Palazzo Madama de Turin, lieu symbolique par excellence des nouvelles institutions unitaires. Avec le décret royal du 6 mai 1866, l'amphithéâtre, qui a perdu sa fonction à la suite du transfert de la capitale à Florence, est déclaré « monument de l'histoire nationale », ce qui manifeste la volonté de célébrer l'histoire

de l'unification italienne, sans oublier les objectifs de conservation : l'article unique du décret établit en effet que l'amphithéâtre « sera conservé dans son état actuel ».

« Bâtiment d'importance monumentale » : cette qualification concerne les établissements monastiques, épargnés par la dévolution générale au domaine public en vertu du décret de suppression des organismes ecclésiastiques de 1866, et confiés au gouvernement (Gioli, 1998). Le contenu patrimonial de la qualification naît des nécessités administratives. Toutefois, c'est justement dans le cadre de l'élaboration d'un plan de gestion des bâtiments religieux que s'ouvre le débat sur la notion de monument national, en tant que titre d'identification du patrimoine monumental ayant une valeur historico-artistique et méritant d'être encadré à l'intérieur du système de protection étatique naissant (Pognante, 2007). Cette élaboration n'aboutira pas à des résultats concrets dans l'immédiat : c'est seulement à partir des années 1890 que l'on assiste à l'inclusion officielle de complexes archéologiques ou d'édifices religieux à caractère historique, artistique et architectonique parmi les monuments nationaux.

« Monument national » : entre-temps, le titre de « monument national » est attribué par l'État à des œuvres de différentes autres natures, telles que des monuments commémoratifs à ériger dans la capitale avec la contribution et sous le contrôle de l'État, en souvenir de personnages centraux de l'unification italienne tel que Victor-Emmanuel II (1878) et Garibaldi (1882). Le titre apparaît donc lié à l'exaltation des mémoires du Risorgimento et maintient cette signification, y compris lorsque la liste d'exemples s'élargit. En parallèle des complexes de nature historico-artistique, on voit apparaître, parmi les monuments nationaux, des tombeaux et, enfin, des demeures de personnages illustres, afin de donner forme et de légitimer le « panthéon patriotique » (Ragusa, 2011 : 61). Il s'agit de personnalités politiques, mais aussi de gloires artistiques et littéraires du passé, auxquelles est

reconnu un rôle fondamental dans la construction de l'identité culturelle italienne.

Les maisons des illustres parmi les monuments nationaux : choix normatifs, politiques et symboliques

Le premier épisode de la série concerne un groupe de maisons reconnues comme étant le siège de l'ancienne demeure de Dante par les deux commissions nommées par la commune de Florence entre 1865 et 1868. L'intérêt politique pour ce « monument sacré », capable de susciter chez le visiteur, véritable pèlerin laïque, un sens « religieusement patriotique », naît donc au niveau local, dans le contexte des célébrations en l'honneur de Dante². On reconnaît dans le logement du « père et maître de l'unité et de la civilisation italiennes » le symbole de la suprématie culturelle de Florence dans la définition de l'identité nationale³. Quelques décennies plus tard, la portée symbolique de la maison de Dante sera revendiquée au niveau central : le décret royal n° 690 du 13 septembre 1893 déclare ces bâtiments monument national en raison de « l'importance historique des maisons⁴ ». C'est seulement après cette mesure que les maisons seront achetées et restaurées par la commune afin d'être destinées à une fonction publique (Meloni & Nocentini, 1966).

Dans le cas florentin, on voit déjà émerger certaines des questions qui reviendront dans les déclarations suivantes. D'un côté, un recours à une terminologie à caractère religieux, cohérente avec la rhétorique du culte des gloires nationales, mais surtout

2. « Et nous nous réjouissons à la pensée que, ce lieu modeste mais solennel allant bientôt être rendu au respect qu'il mérite, chaque visiteur aura l'âme remplie d'un sens religieusement patriotique devant le monument sacré » (Frullani & Gargani, 1865 : 7). Ce passage, de même que les autres passages figurant dans le texte, est traduit par l'auteur.

3. « Mais pour dissiper la dette de gratitude envers le grand poète et philosophe, mieux vaut se préparer à l'accueillir et à le célébrer [...] alors que nous pénétrons dans les murs vénérés, rappelons-nous ces vertus et ces sentiments généreux dont a donné l'exemple celui qui fut père et maître de l'unité et de la civilisation italiennes » (*ibid.*).

4. Décret royal du 13 septembre 1893, n° 690.

fonctionnelle car permettant l'association symbolique des bâtiments en question aux complexes ecclésiastiques qui sont, parallèlement, en train de confluer pour composer le panorama des monuments nationaux italiens. De l'autre, le rôle joué dans de nombreux cas par l'orgueil municipal lorsqu'il s'agit de repérer des monuments ayant un caractère national (Balzani, 1998 : 70).

Entre le XIX^e et le XX^e siècle, lorsque l'élaboration se déroule principalement sur le plan local, la déclaration se fait à travers un décret royal. L'histoire de la maison natale de Gioacchino Rossini, acquise par la commune de Pesaro en 1892 afin de servir de musée dédié à Rossini et déclarée monument national par le décret royal n° 95 du 25 janvier 1904 (Panzini, 1989 : 14-15), constitue un exemple supplémentaire de cette pratique. Le décret établit que la commune doit conserver le bâtiment « en y apportant les plus grands soins » et reconnaît « l'intérêt historique singulier lié à la maison »⁵ : un intérêt explicite *ad relationem*.

Lorsque les monuments sont acquis et gérés par l'État, la déclaration se fait par une loi. C'est le cas pour la maison natale de Giuseppe Verdi à Roncole, déclarée monument national et confiée aux soins du Conservatoire royal de musique de Parme par la loi n° 26 du 3 février 1901. Le recours à l'activité législative du Parlement manifeste également la valeur symbolique majeure de la mesure qui suit de quelques jours le décès de « l'une des plus hautes expressions du génie national » et les commémorations officielles du compositeur en tant qu'icône de l'unification italienne. L'élaboration du projet de loi, présenté au Sénat le 31 janvier par le ministre de l'Instruction publique Gallo et approuvé en urgence le jour même (76 voix favorables, 4 contraires), touche la corde sensible de l'orgueil patriotique face aux nations étrangères et la nécessité de conserver matériellement un lieu auquel attribuer un rôle représentatif au niveau universel : « Si les Italiens d'aujourd'hui oublieraient la ferme de Roncole, les amateurs d'art du monde entier viendraient demander à l'Italie, encore une fois oubliée de

5. Décret royal du 25 janvier 1904, n° 95.

ses Grands Hommes, de rendre des comptes quant à l'abandon du monument béni aux outrages du temps⁶. » Encore une fois, on constate le recours à la sphère sémantique religieuse : à la Chambre des députés, qui approuvera le projet le 2 février (232 voix favorables, 14 contraires), il est demandé de convertir l'humble demeure en un « temple sacré à la mémoire de Giuseppe Verdi⁷ ».

L'acquisition et la responsabilité de l'État vis-à-vis du bien, la valeur symbolique particulière attribuée à la déclaration, coïncidant avec des commémorations spécifiques et le rappel à la terminologie sacrée du pèlerinage et de la relique, se retrouvent, également, dans l'histoire de la maison de Garibaldi à Caprera, déclarée monument national par la loi n° 503 du 14 juillet 1907.

Le projet est présenté par quelques députés en vue des célébrations du centenaire de la naissance de Garibaldi et représente l'achèvement naturel de la loi qui, en 1890, a déclaré monument national le tombeau du héros. Approuvée le 30 juin par la Chambre des députés (209 voix favorables, 7 contraires) et le 11 juillet par le Sénat (77 voix favorables, 10 contraires), la loi prévoit l'acquisition par le gouvernement des bâtiments et des terrains ayant appartenu au général, à travers une donation de la part des héritiers et d'actes d'expropriation pour utilité publique. Les biens sont confiés au ministère de la Marine, qui est chargé, entre autres, de rédiger un inventaire « du mobilier, des armes, des instruments de travail, des cartes, couronnes, plaques, drapeaux et de tous les autres objets mobiliers déjà possédés par le Général, ou offerts en hommage à sa mémoire et annexés à la maison qui fut la sienne⁸ », en somme des objets qui constituent le noyau d'origine du Musée Garibaldi à Caprera.

La destination muséale qui, dans les cas

6. *Relazione della Commissione speciale* (n° 87a), dans *Atti parlamentari*, Senato del Regno, Legislatura XXI, 1^{re} sessione 1900-1901, *Documenti*.

7. *Relazione della Commissione* (n° 205a), dans *Atti parlamentari*, Camera dei Deputati, Legislatura XXI, 1^{re} sessione 1900-1901, *Documenti*.

8. Loi du 14 juillet 1907, n° 503, premier article.

signalés, accompagne l'attribution du titre de monument national, n'est pas une conséquence directe de cette qualification, mais dépend également de l'acquisition publique du bâtiment. En 1910, c'est au tour de la dernière demeure de Giuseppe Mazzini, à Pisa, d'être déclarée monument national par la loi du 20 mars 1910, n° 141, approuvée par la Chambre des députés le 12 mars (222 voix favorables, 19 contraires) et par le Sénat le 18 mars (86 voix favorables, 16 contraires). Le logement, encore une fois lié à l'une des figures iconiques de l'unification italienne, est acquis par l'État à la suite d'une donation de l'héritier Pellegrino Rosselli. La remise effective au ministère de l'Instruction publique ne se réalise qu'en 1914 à cause de dissensions avec les propriétaires concernant la destination des différents étages du bâtiment. Mais depuis le début est prévue l'instauration d'un musée dédié à Mazzini, au dernier étage, où est conservée la chambre du penseur⁹.

La tutelle comme conséquence de l'insertion parmi les monuments nationaux

Si la destination muséale est une conséquence indirecte de la qualification, les finalités de tutelle sont explicitement exprimées dans le texte des premières mesures législatives et dans les rapports qui les accompagnent ; elle est, en outre, réitérée par la pratique administrative qui voit, par exemple, le ministère de l'Instruction publique demander des comptes à son bureau périphérique quant aux conditions dans lesquelles la maison de Dante se présente au public, en rappelant le monument national sous la haute tutelle du gouvernement¹⁰.

Cependant, dans un contexte d'incertitude

normative concernant la protection du patrimoine historico-artistique, la valeur juridique du titre ne peut être clairement encadrée. L'ancien ministre de l'Instruction publique, Paolo Boselli, dans le rapport de la commission à la Chambre des députés sur le projet de loi portant sur l'acquisition de la maison de Caprera, interprète le titre comme une sorte de contrainte qui soumet les bâtiments aux dispositions de la première, encore peu efficace, loi de protection italienne :

« La déclaration grâce à laquelle l'on confère aux célèbres monuments le titre national est une garantie de conservation soignée et de sécurité, et signifie qu'ils seront hautement et attentivement protégés. [...] Il est vrai qu'en sacrant un monument au culte de la patrie, bien qu'il soit différent de ceux pour lesquels la raison de l'art ou de l'archéologie est prédominante, les dispositions contenues dans la loi du 12 juin 1902, n° 85, s'étendent à ce dernier¹¹. »

L'assimilation incertaine de cette catégorie de monuments nationaux aux monuments artistiques et archéologiques disparaîtra avec la définition de la législation de protection. En 1915, les dispositions de la nouvelle loi du 20 juin 1909, n° 364, ne sont pas, selon le ministère de l'Instruction publique, applicables à la maison de Mazzini à Pise puisqu'« il s'agit en fait d'un monument dont l'intérêt est de nature exclusivement historique et non artistique, si bien que sa perspective ou sa lumière ne peuvent se dire endommagées d'un point de vue légal¹² ». En 1921, le ministère affirme clairement que « la maison où naquit à Pesaro Gioacchino Rossini n'est pas un monument d'art. Le titre de monument national qui lui fut décerné avec le décret royal n° 92 du 24 mars 1904 a une valeur purement morale¹³ ».

11. *Relazione della Commissione* (n° 444a), dans *Atti parlamentari*, Camera dei Deputati, Legislatura XXII, sessione 1904-1907, *Documenti*.

12. Ministero della Pubblica Istruzione au Sindaco di Pisa, 20 janvier 1916, dans ACS, MPI, Divisione I (1920-1924), b. 1407.

13. Ministero della Pubblica Istruzione, 18 février 1921, dans ACS, MPI, Divisione I (1920-1924), b. 1396.

Les limites de la qualification en tant que monument national sont en effet clarifiées en 1912 par le juriste Luigi Parpagliolo, qui est l'un des protagonistes de l'élaboration normative dans le domaine de la protection :

« La déclaration de "Monument national", qui en raison d'un relent sentimental, pas toujours désintéressé, est souvent sollicitée pour de véritables monuments, et plus souvent encore pour des bâtiments et lieux qui sont reliés à notre histoire ou à la mémoire de grands hommes, qu'elle intervienne au travers d'une loi ou moins solennellement d'un décret royal, n'a pas un contenu juridique spécial, ne dépasse point les effets de la loi commune de protection des monuments. Elle peut être vue comme une distinction, un titre honorifique [...]. En attendant, elle sert à créer des illusions : [...] des illusions nocives, lorsque l'on croit [...] qu'une fois la déclaration intervenue, l'État a l'obligation de payer les dépenses d'entretien ordinaire et extraordinaire du bâtiment déclaré "Monument national" » (Parpagliolo, 1912 : 432).

Avec la progressive définition de la législation de protection, la qualification de monument national assume donc une valeur honorifique, mais n'est pas mise de côté pour autant. Avec le régime fasciste, l'on assistera en effet à une prolifération du titre, y compris pour les maisons des hommes illustres qui mériterait un approfondissement spécifique.

Bibliographie

Balzani (Roberto). 1998. « La casa natale di Mussolini. Storia di un luogo e di un simbolo ». *Contemporanea*, 1(1), p. 69-90.

Frullani (Emilio) & Gargani (Gargano). 1865. *Della casa di Dante: Relazione con documenti al Consiglio generale del Comune di Firenze*. Florence : Tipografia dei successori Le Monnier.

Gioli (Antonella). 1997. *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia, il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso tutela e dispersione*.

Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890. Rome : Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio centrale per i beni archivistici.

Lerda (Martina). 2015. *Le Pinacoteche statali nell'Italia unita. Politiche museali e affermazione della disciplina storico-artistica (1859-1882)*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art (sous la direction de Donata Levi et Simona Rinaldi), Università degli studi di Udine.

Meloni (Silvia) & Nocentini (Armando). 1966. *La Casa di Dante. Guida del Museo*. Florence : Stiev.

Panzini (Franco). 1989. « Qui arrise la Divina Arte della Musica... », p. 13-19 in *La Casa di Rossini. Catalogo del museo / sous la direction de Bruno Cagli & Mauro Bucarelli*. Modène : Panini.

Parpagliolo (Luigi). 1912. « La tutela dei monumenti ». *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 6(11-12), p. 431-449.

Pognante (Silvia). 2007. *Verso una cultura della conservazione. I monumenti nazionali nel primo quindicennio post-unitario. Individuazione, problemi, conflitti*. Thèse de doctorat en histoire de l'art (sous la direction de Donata Levi), Università degli studi di Udine.

Ragusa (Andrea). 2011. *Alle origini dello Stato contemporaneo. Politiche di gestione dei beni culturali e ambientali tra Otto e Novecento*. Milan : Franco Angeli.

Auteur

Martina Lerda est chargée de recherche à l'Université de Pise (Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere). Elle s'occupe de l'histoire de la protection du patrimoine culturel et de la politique muséale en Italie de l'unification à nos jours, de l'histoire de la conservation et de l'exposition d'œuvres d'art, de valorisation et de communication muséale. Elle a publié : « Un episodio di politica museale nell'Italia post-unitaria: Cavalcaselle e il progetto per l'esposizione dei quadri di magazzino delle R. R. Gallerie di Firenze (1879-1881) », *Studi di Memofonte*, n° 10, 2013, p. 57-70 ; « Tutela, fruizione e musealizzazione della Certosa dall'Unità al primo dopo guerra », in Antonella Gioli (dir.), *La Certosa di Calci nella Grande Guerra. Riuso e tutela tra Pisa e l'Italia*, 2015, p. 79-106 ; « Memorie della Prima guerra mondiale nel cimitero della Cigna: un itinerario tra le sculture del viale monumentale », *Nuovi Studi Livornesi*, vol. 22, n° 1, 2015, p. 75-94 ; « Fortuna museale di Tintoretto nell'Ottocento. Il caso del Ritrovamento del corpo di S. Marco », *MDCCC 1800*, n° 8, 2019, p. 27-36.

Courriel : martina.lerda@alice.it

Le Musée Poldi Pezzoli, à Milan, sous la direction de Camillo Boito (1898-1914), entre innovation, accessibilité au public et respect des collections

Livia Fasolo

Université d'Udine

Traduction de l'italien en français par Jean-Luc Defromont

La présente recherche se situe dans le cadre d'un mémoire d'étude de l'École du Louvre soutenu en mai 2017, qui se voulait une réflexion sur la muséalisation des *case-museo* italiennes et sur l'activité de Camillo Boito. Le cas que nous proposons est emblématique du changement de la perception et du rôle du musée qui, au cours d'une vingtaine d'années, entre la fin du XIX^e siècle et le début du siècle suivant, s'est imposé dans le débat entre conservateurs et intellectuels. C'est dans ce contexte que nous voulons approfondir et comprendre la portée des innovations introduites par Camillo Boito en tant que directeur du Musée Poldi Pezzoli, à Milan, entre 1898 et 1914.

De la maison-musée au Musée Poldi Pezzoli

Le Poldi Pezzoli fait partie d'un circuit milanais composé de quatre importantes maisons-musées dont la création et

l'aménagement s'étalent entre le XIX^e et le XX^e siècle¹. Au cours des dernières décennies, il a bénéficié d'une gestion qui a su valoriser, grâce à une recherche et des publications constantes, non seulement ses collections au contenu hétérogène, mais aussi les figures du collectionneur (auquel deux études importantes ont été consacrées à l'occasion des expositions de 1979 et de 1981-1982²) et des personnalités liées à l'histoire de la Fondation. Les circonstances de l'ouverture de celle-ci au public en 1881 ont été analysées en détail (Mottola Molino, 1981), de même que les volontés testamentaires de son fondateur, la direction confiée à son ami Giuseppe Bertini et son remplacement par Camillo Boito. Ce dernier, chargé de prendre la relève à partir de 1898

1. Destiné au public le plus attentif et le plus curieux, il comprend aussi le Musée Bagatti Valsecchi, la Maison-Musée Boschi di Stefano et la Villa Necchi Campiglio.

2. *Gian Giacomo Poldi Pezzoli, 1822-1879* (avril-mai 1979) et *Dalla casa al museo: capolavori da fondazioni artistiche italiane* (déc. 1981 - fév. 1982).

en tant que président de l'Académie de Brera, a occupé ce poste jusqu'à sa mort en 1914 ; ses interventions sont le fruit de réflexions décennales concernant la conservation du patrimoine artistique, l'enseignement académique, les nouveaux principes muséographiques et l'essor récent du nombre de visiteurs.

Dans cet article, nous tenterons d'appréhender le rapport entre les innovations introduites par Boito au Poldi Pezzoli ainsi que les problématiques liées à l'augmentation du flux de touristes et à la nouvelle perception du musée comme lieu ouvert mis à la disposition du public : son installation doit par conséquent faciliter la visite en concevant un parcours à travers les différents espaces, qui n'occulte pas la vision des œuvres, et en disposant celles-ci selon des critères d'ordre chronologique et topographique. Son caractère de maison-musée – et plus spécifiquement d'habitation conçue et constituée comme musée par son précédent propriétaire – soulève d'importantes questions techniques et déontologiques. Dans quelle mesure l'ancienne disposition peut-elle être modifiée pour garantir un plus grand confort des visiteurs ? Comment concilier la nécessité de maintenir en vie le passé d'une institution et la volonté de la rendre fonctionnelle pour un plus grand nombre d'utilisateurs ?

Le réaménagement des salles du musée selon des critères chronologiques et topographiques

Quelques mois après sa prise de fonction, Boito lance une campagne de réaménagement des espaces et des collections³. L'étude comparative des deux catalogues, celui de 1881 établi par Bertini (Bertini, 1886) et celui de 1902 publié par Boito (Museo Artistico Poldi Pezzoli, 1902), fait ressortir ces modifications apportées en six mois environ, qui concernent surtout la

3. Les propositions de réagencement des collections apparaissent dès le 16 décembre 1898, lors d'une des premières réunions de la commission.

pinacothèque. Comme le notent les commissaires Nosedà, Frizzoni et Trivulzio dans leur rapport d'avancement, on procède à « une redistribution rationnelle des peintures classées par période et par école » pour créer la salle des Lombards, la salle des Vénètes et la salle d'Italie centrale.

Ce réagencement est surtout destiné à ménager de la place aux nouvelles acquisitions, en particulier celles intégrées aux collections par Bertini (Mottola Molino, 1982 : 35). Dans son testament du 3 août 1871 (Mottola Molino, 1979), le collectionneur a en effet planifié et encouragé (au moyen d'une allocation annuelle) l'accroissement des collections d'œuvres d'art tant ancien que moderne. Ce nouvel ordonnancement, qui accorde sans conteste plus d'espace aux œuvres, implique de déplacer tableaux, meubles et objets, mais respecte la décoration des pièces, qui sont nettoyées et repeintes après réfection des stucs. Afin de préserver l'atmosphère d'une maison-musée et d'évoquer le goût du collectionneur, des objets et du mobilier provenant d'autres pièces, jugées trop encombrées et donc inadaptées aux critères muséographiques du début du XX^e siècle, sont exposés dans les nouvelles salles destinées à accueillir les tableaux (Manoli, 2018 : 64).

Une altération emblématique de la nouvelle tendance muséographique : le déplacement du lit et de la bibliothèque

Les cas les plus flagrants d'œuvres déplacées (voire exclues des espaces d'exposition) concernent les espaces de la chambre de Gian Giacomo Poldi Pezzoli et de la bibliothèque. Le grand lit sculpté par Giuseppe Ripamonti et l'armoire sont transférés dans une pièce du rez-de-chaussée, tandis qu'une grande vitrine (auparavant située dans le salon) est placée au centre de la pièce, désormais nommée « salle des Anciens verres de Murano », car elle a perdu l'aspect caractéristique de l'ancienne chambre à coucher (figures 1-2).



Figure 1. Chambre de Gian Giacomo Poldi Pezzoli avec le lit de Giuseppe Ripamonti, 1881-1883. © Marcozzi Montabone.



Figure 2. Salle des verres de Murano (précédemment chambre de Gian Giacomo Poldi Pezzoli), vers 1900. © Alinari.

Le divan de la Salle noire subit le même sort, de même que les dentelles anciennes qui ornent sa surface. Une autre modification radicale est le déménagement de la bibliothèque de plus de 4 000 volumes dans une salle du deuxième étage fermée au public ; à sa place est créé le Salon vert, où sont exposées des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. L'acte consistant à déplacer voire à exclure des objets, hautement significatif et symbolique, ne manque pas de susciter maints débats et controverses (Melani, 1900 : 215)⁴ : Ripamonti, par exemple, adresse ses protestations à la commission.

Ainsi, alors que Bertini a en substance préservé les espaces que lui a confiés son ami collectionneur, la « gestion Boito » tend à transformer davantage la maison en musée, soustrayant au regard du visiteur ce qui peut renvoyer au caractère plus privé et domestique des pièces précédemment habitées. Aldo Nosedà, dans son article sur la réorganisation du Poldi Pezzoli – signé de son pseudonyme habituel Il Misovulgo⁵ –, souligne du reste l'attention particulière accordée à la recherche de « conditions d'éclairage et d'espace les plus favorables que permette une salle qui ne répond qu'en partie à ces besoins » (Il Misovulgo, 1900), et donc aux critères muséographiques requis.

4. Alfredo Melani (1900) écrit que le lit a été condamné au « salon des refusés » et que la bibliothèque a été exclue sans aucun regret.

5. Qui déteste le public, la foule.

Les innovations introduites par Boito dans la gestion du musée

L'introduction de la gestion collégiale et la « commission consultative »

Les modifications introduites dès les premiers mois d'exercice de la nouvelle direction concernent non seulement la structure muséographique, mais aussi, peut-on affirmer, l'ensemble de la politique de gestion du musée.

Boito est nommé directeur après quarante ans d'enseignement à l'Académie de Brera, au cours desquels il est entré en contact avec les personnalités les plus éminentes de la ville universitaire, institutionnelle et culturelle de Milan. La décision de s'entourer de spécialistes du monde muséal et de collaborateurs de l'ancien directeur apparaît conforme à la mission qui lui est impartie. L'article 7 du statut de 1900⁶, créé avant tout pour obtenir la ratification des nouvelles dispositions organisationnelles introduites par Boito, marque un moment clé dans l'avenir de la Fondation et préfigure même le type de gestion actuelle du lieu.

Il prévoit en effet la constitution d'une commission consultative composée de neuf membres, dont quatre sont des

6. Publié dans *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n° 122, 25 mai 1900.

représentants d'institutions de la ville de Milan tandis que les cinq autres sont choisis par le directeur. Cette disposition, en phase avec la volonté du collectionneur de doter la Fondation d'une structure comparable à celle des musées publics, témoigne de la perspective de collaboration mise en place d'emblée par Boito en vue de gérer le musée. Le rôle de la commission est d'assister le directeur dans ses fonctions administratives et financières, mais aussi dans ses choix en matière de conservation et dans ses propositions de nouvelles acquisitions, qui doivent être approuvées par au moins trois commissaires. Les comptes rendus des réunions⁷ présidées par Boito, important témoignage des processus décisionnels de la commission, couvrent toute la période de 1898 à 1914.

Le rôle des commissaires dans la définition du nouvel aspect du musée

À la lecture des procès-verbaux des réunions de la commission, il ressort qu'une des priorités de la nouvelle direction est d'adapter le musée aux nouveaux critères muséographiques qui commencent à s'imposer, entre autres à Milan. Boito, manifestement au courant des courants historiographiques et artistiques les plus récents, s'entoure de critiques, de connaisseurs et de muséologues de renom. Parmi eux, mentionnons Gustavo Frizzoni, ami et élève de Morelli⁸, qui a publié en 1882 dans *La Perseveranza* une étude des collections des galeries milanaïses (Agosti, 1994 : 41-45), Giulio Carotti, auteur en 1892 du nouveau catalogue de la Pinacothèque de Brera, Luigi Cavenaghi, Ludovico Pogliaghi et Corrado Ricci, directeur depuis 1889 de la Pinacothèque de Brera (Levi, 2004) et instigateur de la rénovation de la galerie (qui comprenait l'extension du parcours des visiteurs, l'ouverture de verrières au plafond, la condamnation des fenêtres et

7. Les comptes rendus sont rassemblés en livres spécifiques conservés dans les archives du Musée Poldi Pezzoli (32/a-b et 32/2).

8. En 1880, Morelli publie son volume sur les galeries modernisées de Dresde, Munich et Berlin.

la distribution des œuvres par école et par ordre chronologique).

Les noms et les fonctions des personnalités citées montrent clairement que le réaménagement de la maison-musée est la conséquence directe des réformes introduites dans de grandes galeries italiennes. C'est dans cet esprit que Corrado Ricci suggère de placer des cartels à la vocation ouvertement pédagogique et instructive sous les œuvres ; sa proposition emblématique est aussitôt adoptée, mais seulement pour les tableaux, afin de ne pas altérer l'aspect d'appartement du musée⁹.

Camillo Boito et la modernité au service du musée

Dispositions destinées aux visiteurs et nouvelles normes de sécurité

Les nouveautés introduites par Boito, qui reflètent certes les tendances de son temps et les relations qu'il entretient avec ses collaborateurs, sont aussi le fruit de ses réflexions personnelles orientées vers une plus grande attention accordée aux visiteurs et une meilleure exploitation des collections. C'est ainsi qu'une série de dispositions visant à encourager les visites et à faciliter l'accès au musée est mise en place, à commencer par la réduction du droit d'entrée les jours fériés (il passe d'une livre à 20 centimes¹⁰) et la publication du nouveau catalogue à prix modique. Sur la suggestion de Cavenaghi¹¹, il est décidé de faire don des recettes des billets d'entrée les jours fériés aux étudiants nécessiteux de l'Académie de Brera et de l'École supérieure d'art appliqué à l'industrie. Le principe de gratuité est également débattu, mais le risque de trop grande affluence et les exigences de conservation empêchent son adoption.

9. Procès-verbal, 5 novembre 1899.

10. Procès-verbal du 7 juin 1900.

11. Procès-verbal du 11 mars 1900.

D'un point de vue plus strictement fonctionnel, Boito introduit l'éclairage électrique dans les salles, adapte les systèmes de chauffage, renforce les conditions de sécurité (grâce à un système d'alarme avec fils électriques connectés à la loge du gardien¹²), dote les œuvres les plus importantes de vitres de protection¹³, propose d'engager davantage de personnel pendant les mois de fréquentation plus soutenue et augmente le salaire des employés en prenant soin de les inscrire, aux frais de la Fondation, à la caisse de retraite¹⁴.

La photographie et la publicité comme vecteurs du tourisme

Architecte attentif aux innovations culturelles de toutes sortes et universitaire sans cesse à l'affût d'améliorations en matière de techniques d'enseignement et de vulgarisation, Boito s'intéresse rapidement aux moyens d'attirer l'attention du public italien et étranger en inscrivant un poste « publicité » au budget annuel. « En vingt ans de vie – écrit Aldo Noseda pour illustrer la nouvelle disposition (Noseda, 1900 : 3) – le musée a été trop avare en réclames. Il s'est enfermé dans un silence olympien, dans un mépris aristocratique des nouvelles formes de publicité, de sorte que son importance n'est connue que d'amateurs d'art triés sur le volet. »

La fabrication et la diffusion de reproductions photographiques des œuvres les plus importantes des collections (dont le *Profil de femme* de Pollaiuolo, qui deviendra le symbole du musée) visent clairement à faire connaître le Poldi Pezzoli et à associer son image aux grands chefs-d'œuvre qui y sont exposés. La lecture du bilan de 1901 révèle que les caisses du musée engrangent 6 278,70 lires en droits d'entrée et 547,25 lires en vente de photographies¹⁵ ; on

sait, en outre, que 3 500 lires sont allouées cette même année à l'achat d'œuvres, et 1 340 à la publicité, une somme considérable qui contribue certainement à l'essor du nombre de visiteurs. La politique promotionnelle du musée comporte aussi le premier accord avec une association culturelle, le Touring Club italien, dont les membres se voient proposer une réduction de 50 % du prix d'entrée.

Ces formes de publicité, ainsi que les mesures susmentionnées, semblent le fruit d'une conviction bien précise : le seul moyen de sauvegarder le musée et de le transmettre à la postérité consiste à diffuser les connaissances véhiculées par ses collections auprès d'un plus grand nombre de visiteurs, ce qui fera de lui un haut lieu de la culture milanaise et le rendra attrayant pour les voyageurs et les touristes, fussent-ils italiens ou étrangers.

Bibliographie

Agosti (Giacomo). 1994. « Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro », p. 41-51 in *Giovanni Morelli collezionista di disegno*. Catalogue de l'exposition (Milan, 8 nov. 1994 - 8 janv. 1995) / sous la direction de Giulio Bora. Milan : Silvana.

Bertini (Giuseppe). 1886. *Fondazione artistica Poldi Pezzoli: Catalogo generale*. Milan : Tip. Alessandro Lombardi [1^{re} édition: 1881].

Levi (Donata). 2004. « Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica », p. 51-63 in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*. Actes du congrès (Ravenne, 27 - 28 sept. 2001) / sous la direction de Andrea Emiliani & Donatino Domini. Ravenne : Longo Editore.

Manoli (Federica). 2018. « Camillo Boito direttore del Museo Poldi Pezzoli », p. 63-75 in *Camillo Boito moderno* / sous la direction de Sandro Scarrocchia. Milan, Udine : Mimesis ed. (Architettura).

Melani (Alfredo). 1900. « Il Museo Poldi-Pezzoli in Milano ». *Emporium*, XII, p. 214-231.

Il Misovulgo [Noseda (Aldo)]. 1900. « Il nuovo assetto del Museo Poldi Pezzoli a Milano ». *Arte italiana decorativa e industriale*, 9(1), p. 3-9.

Mottola Molfino (Alessandra) (dir.). 1979. *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879*. Catalogue de l'exposition au Musée Poldi Pezzoli de Milan (avr.-mai 1979). Milan : Il Museo.

Mottola Molfino (Alessandra). 1981. « Dal privato al pubblico: per una storia delle Fondazioni artistiche in Italia », p. 7-11 in *Dalla casa al museo: Capolavori da fondazioni artistiche italiane*. Catalogue de l'exposition au Musée Poldi Pezzoli de Milan (10 déc. 1981 - 28 fév. 1982) / sous la direction de Maria Teresa Balboni Brizza & Gian Alberto Dell'Acqua. Milan : Electa.

Mottola Molfino (Alessandra). 1982. « Storia del Museo », p. 15-55 in *Museo Poldi Pezzoli: Dipinti*. Milan : Electa (Musei e Gallerie di Milano).

Museo Artistico Poldi Pezzoli (dir.). 1902. *Catalogo*. Milan : Tip. A. Lombardi di M. Bellinzaghi.

Auteure

Livia Fasolo est étudiante en deuxième année à l'École de spécialisation en histoire de l'art de l'Université d'Udine (Italie). Ses recherches portent sur le collectionnisme italien entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, sur les échanges entre collectionneurs et historiens de l'art, et la muséalisation de demeures historiques et de maisons-musées de collectionneurs. Elle a publié : « La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camillo Boito », in Gemma Belli, Francesca Capano & Maria Ines Pascariello (dir.), *La Città, il viaggio, il turismo percezione, produzione e trasformazione. The City, the Travel, the Tourism Perception, Production and Processing*, 2017, p. 2747-2750.

Courriel : liviafasolo@gmail.com

12. *Ibid.*

13. Procès-verbal du 20 novembre 1903.

14. Procès-verbal du 26 janvier 1906.

15. En l'espace d'une décennie, les gains dérivés de la vente des photographies s'élèvent à 3 000 lires (en 1910).

La Maison-musée Georges Clemenceau, maillon d'un enjeu de mémoire¹

Ariane Lemieux

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

L'importance de Georges Clemenceau pour la mémoire et l'histoire nationale se mesure au nombre de musées et de monuments commémoratifs qui lui sont consacrés. Le Musée Clemenceau de Paris ouvre en 1931 et a pour particularité de donner à voir l'appartement parisien de l'homme politique dans l'état où il se trouvait le jour de son décès survenu le 24 novembre 1929 et d'être un lieu de commémoration du 11 novembre 1918. Cette première maison-musée qui lui est consacrée se veut ainsi un mémorial, un lieu pour commémorer son action en faveur de la paix. Elle a pour origine le regroupement de proches de Clemenceau constitués en fondation, la Fondation le Musée Clemenceau. Celle-ci se donne non seulement pour devoir de « perpétuer le souvenir intime de Clemenceau », « en conservant dans l'état » l'appartement qu'il avait occupé pendant 35 ans, mais aussi la

mission de rechercher et de collecter, « dans l'immeuble » – ce qui sous-entend en dehors de l'appartement –, « tous les objets ou livres propres à servir sa mémoire »².

Cette mission de conservation de la mémoire suppose la constitution d'une collection d'objets personnels et de photographies qui, si elle n'a pas sa place dans les espaces domestiques, doit participer à maintenir vivant son souvenir et le faire mieux connaître. Le 7 juillet 1932, la reconnaissance d'utilité publique de la Fondation le Musée Clemenceau lui donne le droit de recevoir des dons³. À partir de cette date, la collection d'objets personnels légués par la famille s'enrichit considérablement de photographies, d'objets souvenirs et d'effigies, mais aussi d'archives constituées de journaux pour lesquels il écrivit ou de ceux qui en faisaient référence, et de nombreuses lettres adressées à ses proches ou rédigées

1. Cette note de recherche s'inscrit dans le cadre d'un travail sur les musées d'histoire en vue d'un cours présenté à l'Université catholique de l'Ouest, à Angers, et d'un séminaire de maîtrise sur la muséification de l'histoire à l'Université Paris 1. Cette note a été l'occasion d'enrichir ce travail d'une consultation des archives du Musée Clemenceau, à Paris. Je remercie à cet effet M^{me} Valérie Voxe, administratrice de la Fondation le Musée Clemenceau, et Marie-Hélène Joly, conservatrice du patrimoine.

2. Décrets du 7 juillet 1932 portant reconnaissance d'utilité publique de la Fondation le Musée Clemenceau, JO du 12 août 1932, p. 8822.

3. Un cahier des dons est tenu par la Fondation à partir de cette date. La nature des dons et les noms des donateurs y sont inscrits par date. Il est conservé dans les archives du musée.

dans le cadre de circonstances spécifiques⁴. La Fondation devient dès lors détentrice d'un nombre conséquent d'objets muséifiables en dehors des espaces privés de l'appartement.

Dès qu'il s'agit de maisons-musées d'illustres, l'idée de « lieu de mémoire » se conjugue nécessairement avec celle d'« objets de mémoire » (Sire, 2012) et d'archives de toutes sortes. Dans le cas du Musée Georges Clemenceau, plusieurs de ces objets et documents étaient intégrés à la donation de l'appartement (les meubles). Mais l'obligation d'une conservation en l'état de l'appartement interdisait d'y intégrer ceux obtenus par dons, même si leur valeur symbolique dépasse celle des objets donnés à voir par la muséification des espaces domestiques. Il en était de même pour les photographies, les coupures de presse ou encore des correspondances privées.

Dans ce contexte, le déploiement de la collection de dons ne pouvait se faire qu'en dehors des murs de l'appartement, du moins hors des pièces destinées à être conservées en l'état⁵. Deux solutions s'offrent alors au musée : la création d'une salle d'exposition permanente ; la mise en dépôt dans des musées ou institutions ayant les moyens de leur diffusion à bonne échelle. Ces possibilités étaient d'autant plus nécessaires à considérer que la seule « présentation fossilisée d'un cadre de vie et d'objets familiers dont la nature s'apparente plus à la relique qu'au témoignage » ne pouvait rendre compte de ce que fut Clemenceau (Joly, 1999). Seule l'exposition de souvenirs et de documents relatifs à la vie de l'homme organisée chronothématiquement peut, en effet, faire connaître sa destinée ou sa carrière et, de fait,

perpétuer sa mémoire comme le définissent les statuts de la Fondation. Sans exposition complémentaire, la maison-musée ne pouvait qu'être cantonnée à des visites dévotives sur la base du souvenir et de l'émotion.

En mai 1937, l'ouverture d'une galerie documentaire à l'étage supérieur permet la présentation de la collection d'objets de mémoire, en particulier de reliques à haute valeur symbolique, comme le manteau en laine bourru qu'il portait lorsqu'il visitait les soldats dans les tranchées, par exemple, mais aussi des ouvrages et autres archives concernant Clemenceau, telle sa correspondance avec Claude Monet. À son ouverture, la galerie présente deux parties distinctes en fonction de la nature des dons. L'une réservée à l'exposition de souvenirs et de témoignages sous une forme muséographique classique, avec ses vitrines et ses cartels. L'autre à l'étude du fichier de la bibliothèque personnelle de Clemenceau, de la collection de journaux dont il fut le fondateur ou dans lesquels il écrivit, et des archives manuscrites et dactylographiées. Une bibliothèque documentaire est aussi accessible à ceux et celles qui souhaitent mieux comprendre l'histoire de l'homme politique et le contexte dans lequel il évolua⁶. Mais l'exposition de cette collection et la mise à disposition de livres et d'archives propres à enrichir la connaissance de l'homme dans son entièreté devaient-elles seulement servir le dessein mémoriel ou avaient-elles vocation à participer à l'écriture d'une histoire biographique objective (Le Goff, 1988) ?

Au moment de l'ouverture de la galerie, l'exposition de la collection fonctionne davantage sur le registre de l'émotion, malgré la qualité biographique souhaitée par ses concepteurs. Bien qu'organisée chronologiquement, il s'agit d'abord de donner à voir Clemenceau en diverses circonstances et de présenter une multitude de reliques allant de son berceau au masque mortuaire, en passant par ses lunettes et son chapeau

4. En 1928, un an avant sa mort, Clemenceau brûle lui-même ses dossiers, télégrammes, lettres. Seule sa correspondance que leur destinataire avait conservée constitue les archives de nature privée dont l'intérêt est l'étude de sa pensée intime (Brodziak : 2015).

5. Seules les pièces privées de Georges Clemenceau ont été conservées en l'état : salle à manger, salle de bain, chambre à coucher, cabinet de travail et jardin. Le musée ne garde aucune trace de la cuisine qui est utilisée comme espace de travail pour le musée.

6. Jean-Baptiste Duroselle [supposé], « Note sur les recherches concernant Clemenceau », Archives de la Fondation le Musée Clemenceau, 1989 [sans cote].

de feutre si associé à sa personne. Cette première exposition d'objets évocateurs a alors pour fonction de poursuivre l'hommage que soutient la visite de son lieu de vie. Dans cette perspective, l'exposition sert davantage à entretenir le culte de sa mémoire qu'à relater avec objectivité son action politique et le chemin qui le mena à la signature de l'Armistice. L'exposition ne relève pas d'une muséographie structurée autour d'un récit parfaitement séquencé, et le contenu des vitrines augmente d'année en année au rythme des dons et rend donc tout discours objectif impossible. C'est le souvenir de l'homme, du « Père la Victoire », qui est exposé.

Cette vocation mémorielle et cultuelle de l'exposition n'a cependant de sens que dans la continuité de la visite dévote de l'appartement de Clemenceau. Or, celle-ci décline au rythme de la disparition de ceux et celles qui l'ont connu personnellement et dans ses activités publiques. Le renouvellement de la galerie au tournant des années 1970 vise alors à « remonter le courant d'indifférence dont pâtit si injustement depuis des années, la maison du Père la Victoire⁷ ». Les liens d'affection avec l'homme s'atténuant avec le passage du temps, le comité directeur opte pour une nouvelle exposition adaptée à une génération qui ne l'a pas connu. La consultation des archives de la Fondation met en évidence ce choix de revoir le contenu de la galerie documentaire dans la perspective d'une vocation plus pédagogique sur la détermination de Clemenceau à poursuivre la guerre jusqu'à la victoire totale contre l'Allemagne, et plus démonstrative de son combat contre l'abdication des droits des Français. La chronologie est alors revue, les vitrines font l'objet d'un tri et le nombre d'objets personnels et d'effigies diminue pour laisser place aux plus significatifs.

Bien que les archives ne donnent aucune précision sur le parcours de l'exposition, on peut supposer que cette rationalisation du contenu des vitrines d'exposition,

qui d'ailleurs n'est pas sans répondre à la nécessité d'assurer la pérennité de certains documents fragilisés par la lumière, doit mettre en évidence les quatre périodes de la vie de Clemenceau à son adresse parisienne, que présente déjà le guide du musée rédigé par François Monod en 1931⁸. Cette hypothèse, qui reste à confirmer, s'appuie sur la réalité d'une volonté de faire connaître son action politique afin de perpétuer sa mémoire tout en le présentant comme un exemple de détermination à combattre les injustices et la grandeur de la nation. Le 22 avril 1970, au moment de l'inauguration de la nouvelle exposition, l'allocution de Georges Wormser est révélatrice à maints égards :

« Qui viendra ici comprendra ce que fut le républicanisme [...]. Il comprendra pourquoi Clemenceau, élevé dans le culte laïc de la liberté et de la justice, y consacra son existence de jeune militant, de maire de Montmartre, de conseiller municipal de Paris, de député, de sénateur, de journaliste de *La Justice*, de *L'Aurore* et de *L'Homme libre*, de chef de gouvernement de 1906 à 1909 et de 1917 à 1920. »

L'ancien chef de cabinet de Georges Clemenceau souligne par ailleurs que s'il « n'aurait pas abhorré la publicité posthume qui lui est faite », celle-ci pouvait « donner lieu, grâce à l'exemple, à un enseignement pour nos jeunes », et que c'est « dans ce même esprit qu'a été renouvelée et mieux ordonnée la présentation des objets et documents ici réunis »⁹.

La réactualisation de l'exposition semble aussi être l'occasion d'une réflexion sur les modalités de conservation et de diffusion des livres, journaux et archives. Au-delà

des besoins d'une évaluation de l'état des collections et d'une révision de l'inventaire, la qualité des dons a fait évoluer la collection au-delà de son dessein mémoriel. Un extrait du procès-verbal du conseil d'administration du 11 février 1965 souligne que « les lettres, documents se trouvant dans l'armoire métallique du Secrétariat » sont communiqués sur place selon l'avis de Mme la Secrétaire générale « après enquête sur l'usage qui en sera fait », et que tout ce qui « se trouve dans le coffre ne peut être communiqué (même aux membres du Conseil) que sur décision favorable du Conseil de la Fondation »¹⁰. Bien qu'il s'agisse de s'assurer du bon usage des archives au regard de la valorisation de la mémoire de Clemenceau (« après enquête sur l'usage qui en sera fait »), cette décision du conseil d'administration procède de la valeur historique de certaines pièces archivistiques de la collection et des conditions de leur gestion. Quinze années plus tard, il est décidé que les documents les plus précieux seront conservés en dehors du musée. Le 7 juillet 1980, Jean-Marcel Jeanneney, alors président de la Fondation, exprime le souhait que ceux-ci soient placés en lieu sûr « en raison de la très grande valeur marchande et historique que présentent ces pièces » (Brodziak, 2015)¹¹.

La conservation d'une partie de la collection dans les coffres de la Banque d'escompte des frères Wormser à partir de 1981 pose cependant le problème de l'accessibilité et, de fait, constitue un frein au travail de mémoire. Bien que les statuts ne le précisent pas, favoriser la connaissance de Clemenceau à travers la constitution d'une documentation et d'une collection

d'archives est un dessein de la Fondation. La diffusion des études sur la vie de l'homme politique et public revient à la Société des amis de Georges Clemenceau, complémentaire de la Fondation, dont la mission est de maintenir vivante sa mémoire par des publications et l'organisation d'expositions et de colloques. Certes, la consultation des plus précieux documents de la collection peut faire l'objet de demande particulière, mais cela ne peut être une solution satisfaisante, non seulement parce qu'elle va à l'encontre de la vocation de la Fondation, mais aussi en raison de ses engagements vis-à-vis des donateurs pour lesquels le don doit participer à perpétuer la mémoire de Clemenceau.

En 1989, l'un de ses membres, Jean-Baptiste Dusorelle, historien, auteur de la première biographie importante de Clemenceau (Fayard 1988), mais aussi commissaire de l'exposition au Petit-Palais du cinquantenaire de sa mort (1979), propose au comité directeur un réaménagement de la bibliothèque « pour faciliter la recherche et, par conséquent, faire mieux connaître ce grand homme¹² » ainsi que la mise à jour de l'inventaire pour mieux évaluer ce qui est conservé dans la galerie documentaire. Il est alors question de révision et desserrage de l'index, de notation des volumes dans un registre, de constitution de fiches chronologiques et de mesures de conservation des journaux en retirant de la consultation libre les plus anciens dont l'état fait craindre leur disparition, et, enfin, d'une « poursuite de recherches de documents (lettres de Clemenceau, livres sur lui, etc.) » pour que les chercheurs trouvent ici ce qu'il est difficile de trouver ailleurs, ou même, ce qui est unique au musée ».

Les archives de la maison-musée ne conservent aucun document permettant de confirmer l'entière réalisation des propositions de l'historien. Mais on peut supposer qu'une bonne partie fut réalisée, ne serait-ce que par l'engagement des membres de la Fondation dont plusieurs sont issus des

7. Jean Couvreur, « Georges Clemenceau, citoyen de Passy », *Le Monde*, 29 avril 1970, p. 13.

8. Cet historien avait offert un déroulé de la vie de Clemenceau en fonction des étapes de sa carrière politique et littéraire : député et homme de lettres (1895-1903) ; fonction sénatoriale et ministérielle (1903-1914) ; homme de guerre et président de la Conférence de la paix (1914-1920) ; retrait de la vie politique, voyage, recueillement et écriture (1920-1929).

9. Allocution du 22 avril 1970 de Georges Wormser, archives de la Fondation le Musée Clemenceau (sans cote).

10. Archives de la Fondation le Musée Clemenceau (sans cote).

11. Est-ce que l'exposition du cinquantenaire de Georges Clemenceau au Petit-Palais (1979) a eu pour effet d'accroître la conscience des membres de la Fondation quant à la valeur historique de leurs collections d'archives non seulement pour la conservation de la mémoire du grand homme, mais aussi pour celle de l'histoire de France ? Un travail dans les archives de la Société des amis de Georges Clemenceau, dont la mission est de perpétuer sa mémoire par des publications et l'organisation d'expositions comme celle du Petit-Palais, pourrait peut-être apporter une réponse à cette question.

12. Jean-Baptiste Dusorelle [supposé], « Note sur les recherches concernant Clemenceau », *op. cit.*

sciences humaines. En revanche, les archives révèlent que ces projets soulèvent des interrogations quant aux engagements financiers et à la capacité de la Fondation à maintenir dans la durée le travail d'inventaire, de conservation et de diffusion. Se pose ici le premier constat de l'ampleur des obligations et l'importance des moyens qu'accompagne une telle collection.

En 2001, la fermeture du musée pour les trois années à venir engage une réflexion sur sa modernisation et sa professionnalisation. La problématique de la conservation de la collection et des moyens du musée à déployer cette dernière appelle à des solutions durables. En 2003, Jean-Noël Jeanneney, alors président de la Bibliothèque nationale de France et membre de la Fondation, propose au comité de déposer les documents « les plus précieux » à la BnF. La proposition est acceptée, mais sa nature évolue vers le don à l'achèvement de leur numérisation par la BnF (Brodziak, 2015). En 2007, la collection de lettres et de manuscrits constituée par la Fondation entre ainsi dans le patrimoine national pour être accessible au plus grand nombre. Cette solution a non seulement eu l'intérêt de soulager la Fondation d'une responsabilité lourde au regard de ses moyens, mais aussi de lui assurer l'usage productif de la collection de manuscrits et d'archives qu'elle avait constituée au service de la mémoire de Clemenceau.

À la suite de ce don, la salle de documentation du musée est supprimée et devient une nouvelle salle d'exposition. Le musée engage alors un travail de reformulation de son parcours d'exposition auquel s'ajoutent des références et des éléments relatifs à l'histoire de la police judiciaire en bénéficiant de l'expertise scientifique et muséographique du Musée de la préfecture de police. C'est cependant l'engagement financier et le soutien technique de l'État dans la perspective des célébrations du centenaire de l'Armistice qui assurent le développement d'une muséographie moderne, au discours construit, et à travers laquelle le public découvre l'homme et sa destinée, son action publique et politique, sa pensée

et l'apport de cette dernière, ainsi que son importance au regard de l'histoire. Inaugurée en novembre 2017, l'exposition présente des séquences identifiables et des focus sur des aspects spécifiques de sa biographie, et propose des contextualisations précises qu'accompagnent des objets-mémoires qui, dans ce cadre, prennent une valeur d'avantage documentaire. Elle obéit aux principes des galeries d'exposition des musées monographiques qui, contrairement aux maisons-musées, fonctionnent sur le registre de la connaissance et non sur celui de l'émotion, même si la présence de reliques peut y être importante¹³.

L'augmentation de la surface d'exposition et la constitution d'un parcours muséographique dans lequel chaque objet doit soutenir un discours biographique à caractère historique ne peut cependant pas résoudre le problème de déploiement de la collection auquel est confrontée la Fondation. À défaut de pouvoir exposer l'ensemble de sa collection, la Fondation effectue plusieurs dépôts au second Musée Clemenceau, l'ancienne maison de villégiature de Georges Clemenceau au bord de la mer, à Saint-Vincent-sur-Jard, que son fils, Michel, cède à l'État en 1932. Contrairement à la maison-musée de Paris, celle de Saint-Vincent-sur-Jard a nécessité un travail de remise en état à l'aide des photographies du temps où Clemenceau y séjourna et y rédigea *Au soir de la pensée*, dans lequel il résume son expérience intellectuelle. Gérée par le Centre des monuments nationaux, elle est en outre davantage envisagée comme un lieu du souvenir du grand homme « au soir de sa vie », qu'un lieu de recueillement et de commémoration.

La Fondation a également procédé à d'importants dépôts au Musée national

13. Le caractère muséal de la galerie documentaire du musée Clemenceau n'est pas sans interroger son identité contemporaine et le rôle tenu par l'appartement. Entre le lieu de mémoire et la galerie documentaire, les rôles se sont-ils inversés ? L'appartement de Clemenceau tel qu'il était le jour de sa mort devient-il le point d'orgue de la galerie documentaire ? Une étude des publics, des motifs et des modalités de visite pourrait certainement répondre à la question.

Clemenceau - de Lattre, composé de la maison natale du maréchal de Lattre et de celle de Clemenceau inaugurée en juin 2018¹⁴. Située à Mouillerons, cette maison est transformée en musée monographique plus de dix ans après son acquisition par l'État. Dépourvue de son mobilier d'origine, sans archives permettant d'en connaître l'organisation intérieure, tout projet de reconstitution était ici impossible. Un parcours muséographique a alors été imaginé pour présenter l'histoire politique et civique de Clemenceau au sein de la III^e République, en écho à des questionnements contemporains sur les valeurs républicaines. Offrant un véritable discours sur la carrière et le destin de l'homme politique, cette maison-musée participe, sous un autre registre que celles de Paris et de Saint-Vincent-sur-Jard, à la conservation de sa mémoire.

Si l'existence d'un tel réseau de maisons-musées résulte du rôle déterminant de Clemenceau durant la Première Guerre mondiale et de sa renommée de « Père la Victoire », il procède pour une large part des dons de la famille, des amis et des proches, encouragés par les statuts de la Fondation. Son travail de collecte a favorisé non seulement le maintien du souvenir de l'homme, mais aussi la recherche sur son rôle et son action au regard de l'histoire nationale. Par ses dépôts à la maison-musée de Saint-Vincent-sur-Jard et, de manière plus importante, au musée-maison de Mouillerons, de même que les nombreux prêts au profit des expositions temporaires sur le Tigre ou sur son époque et le don à la BnF, la Fondation le Musée Clemenceau a assurément été au-delà de la mission qu'elle s'était donnée au moment de sa création en 1931 : « perpétuer le souvenir intime de Clemenceau en conservant dans l'état où il se trouvait le jour du

14. Le dépôt est suffisamment conséquent pour qu'il soit souligné par Françoise Nyssen, ministre de la Culture et de la Communication, lors de l'inauguration. Voir dossier de presse édité à l'occasion de l'inauguration de la maison natale de Clemenceau le 16 juin 2018 : http://www.clemenceau2018.fr/arkotheque/client/clemenceau/_depot_arko/articles/150/telecharger-le-dossier-de-presse-du-nouveau-musee-clemenceau_doc.pdf (consulté le 29 novembre 2019).

décès, l'appartement qu'il avait habité pendant 35 ans à Paris, rue Franklin, n° 8, et en recueillant dans l'immeuble tous objets ou livres propres à servir sa mémoire¹⁵ ». Mais ces dépôts sont aussi un moyen pour la Fondation de perpétuer l'identité de la maison-musée à Paris. Par une gestion des collections aux profits d'institutions relevant de l'État, elle assure sa fonction de lieu de mémoire soutenue par une exposition conçue pour faire connaître son illustre habitant et œuvre en faveur du maintien du souvenir de Clemenceau.

Bibliographie

Brodziak (Sylvie). 2015. « La patrimonialisation de la correspondance de Georges Clemenceau. Des cendres du Crédit Lyonnais aux scanners de la Bibliothèque nationale », in colloque « Les Éphémères, un patrimoine à construire » / sous la direction de Olivier Belin & Florence Ferran. *Fabula* [en ligne] : <http://www.fabula.org/colloques/document2915.php> (consulté le 29 novembre 2019).

Joly (Marie-Hélène) & Gervereau (Laurent). 1996. *Musées et collections d'histoire en France. Guide*. Paris : Éditions Alternatives.

Joly (Marie-Hélène). 1998. « Les musées d'histoire », p. 57-86 in *Des musées d'histoire pour l'avenir* / sous la direction de Marie-Hélène Joly & Thomas Compère-Morel. Paris : Noésis.

Joly (Marie-Hélène). 1999. « Demeures d'hommes célèbres : les problématiques communes », in colloque « Demeures d'artistes ». Paris : Musée Zadkine [communication transmise par Marie-Hélène Joly].

Le Goff (Jacques). 1988. *Histoire et Mémoire*. Paris : Gallimard (Folio Histoire).

15. Décrets du 7 juillet 1932 portant reconnaissance d'utilité publique de la Fondation le Musée Clemenceau, *op. cit.*

Poulot (Dominique). 2016. « Asmodée au musée : exposer les décors de l'intimité », p. 21-28 in *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia* / sous la direction de Sandra Casta, Dominique Poulot & Mercedes Volait. Bologne : Bononia University Press.

Sire (Marie-Anne). 2012. « La protection des lieux de mémoire au titre de monuments historiques : sa force et ses ambiguïtés », p. 45-57 in *Lieux de mémoire, musées d'histoire* / sous la direction d'Emmanuel Toscano. Paris : La Documentation française.

Auteure

Ariane Lemieux est actuellement chargée d'enseignement à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, intervenante pédagogique à l'École du Louvre et correspondante pour la revue *Espace Art Actuel* (Montréal). Elle a enseigné l'histoire des musées d'histoire à l'Université catholique de l'Ouest, à Angers. Ses recherches portent sur les modalités d'exposition de l'art contemporain dans les musées d'art ancien et dans les musées d'histoires, et analysent la nature du regard critique porté par l'artiste sur le contenu des collections et les discours qu'ils proposent. Elle a tout particulièrement rendu compte de la politique d'ouverture du Musée du Louvre à l'art contemporain depuis la création du Grand Louvre, dans le cadre de sa thèse de doctorat (2011).

Courriel : ariane.lemieux.qc@gmail.com

NOTE DE RECHERCHE

Une catastrophe patrimoniale : Notre-Dame de Paris, entre émotions et controverses

Dominique Poulot

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UMR Larhra, Lyon

Le 15 avril 2019 à 18 h 50, un violent incendie ravageait les combles de la cathédrale Notre-Dame de Paris, conduisant rapidement à la chute de la flèche. On se demandait alors si le monument pouvait être sauvé ou non, ce qui suscita une émotion intense, sur place, dans la ville et, instantanément, par le relais des chaînes d'information continue et celui des réseaux sociaux, en France et dans le monde. Le spectacle des flammes fut un élément de cette véritable « panique »¹. Bien entendu, la crainte d'une perte irréversible, *a fortiori* dans le cadre d'une catastrophe inopinée, a toujours été à l'origine d'émotions patrimoniales, à différentes échelles, régionales, nationales ou internationales, et la décennie 1960 a connu des épisodes particulièrement notoires de ce point de vue. On peut parler d'une communauté émotionnelle mondiale à propos du sauvetage des temples d'Abu Simbel par l'Unesco, comme en 1966 pour l'inondation de Florence : les portes du Baptistère, le *Crucifix* de Cimabue, les photos de gens en larmes devant les œuvres endommagées,

les jeunes arrivés de toute la planète pour sauver la Bibliothèque nationale, toutes ces images ont donné naissance à une puissante mythologie qui a été revisitée de temps à autre depuis. Mais ici, en quelques heures, l'épisode parisien est devenu un « événement monstre » (Pierre Nora, 1972)², suscitant des millions de réactions sur les blogs, les sites et les journaux en ligne³. Certaines photographies devenaient au passage virales, en particulier celle d'un amateur qui, grâce au téléobjectif, associait la tour Eiffel et Notre-Dame en flammes en une combinaison idéale de Paris (figure 1).

2. Un article ultérieur sur la consommation de l'événement est repris dans son recueil *Présent, Nation, Mémoire* (2011 : 57 sqq.).

3. Huit millions de messages en moins de 24 heures (<https://www.visibrain.com/fr/blog/les-reseaux-sociaux-pleurent-notre-dame-de-paris-depuis-l-incendie/> [consulté le 1^{er} décembre 2019]). L'écho sur l'Internet chinois est particulièrement révélateur, qui fut le prétexte à des comparaisons avec le sac du palais d'Été, condamné par Victor Hugo : <https://daxueconseil.fr/incendie-notre-dame-reactions-chinois/> (consulté le 1^{er} décembre 2019). Un excellent choix des articles les plus importants parus sur Internet se trouve dans Richard Wittman, « Churches and States », *Places Journal*, septembre 2019, en ligne : <https://placesjournal.org/article/notre-dame-churches-and-states/> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

1. Ferreira (2019 : 20). Pour une comparaison avec les réactions à un autre incendie patrimonial récent, voir Bruno Étienne (2006).

Pareil écho, s'agissant du monument le plus visité d'Europe, avec une douzaine de millions de visiteurs par an au cours de la décennie 2010, s'explique aisément. Si Notre-Dame de Paris est largement liée à

de la fin du XIX^e siècle, et diverses fausses reliques, bref qu'on n'a perdu qu'une carte postale, et non un chef-d'œuvre⁴. En d'autres termes, Notre-Dame est à la fois louée et méprisée de manière également excessive, au point de donner lieu à une véritable « légende noire », à côté des panégyriques volontiers repris tout au long des semaines suivantes⁵.

Parallèlement à ces disputes esthétiques et intellectuelles, l'incendie s'est inscrit dans un contexte politique précis. Les inévitables évocations immédiates des attentats du 11 Septembre se nourrissaient, le cas échéant, de l'imaginaire complotiste, avant que la certitude d'une cause accidentelle ne s'impose. Cette hypothèse de la mise à feu volontaire n'était pas seulement anecdotique : elle s'inscrivait dans un contexte politique français singulier, après des mois d'agitation sociale et politique marqués notamment par des manifestations parisiennes inédites par leur violence, voire, à certains moments, par un caractère quasi émeutier : les « gilets jaunes ». Tous les samedis à Paris, en effet, avaient été marqués par des barricades, des feux de voitures, voire des incendies volontaires d'immeubles et de commerces, et plus généralement par des actes de vandalisme



Figure 1. Notre-Dame en flammes au premier plan, la tour Eiffel au second plan, 15 avril 2019.
© A. G. photographe.

sa redécouverte romantique, au début du XIX^e siècle, son statut international a été définitivement établi au cours du XX^e siècle, au point de figurer peu à peu une sorte d'archétype du monument à conserver, à la fois encensé et vilipendé pour ce statut. Le peintre Alexandre Roubtsov (1884-1949) dans une toile curieusement consacrée au « fléau des monuments historiques » et présentée au Salon des indépendants de 1931 fait ainsi figurer Notre-Dame de Paris en face de Saint-Marc de Venise, de part et d'autre de la Vénus de Milo. Vittorio Sgarbi, une vedette médiatique de l'histoire de l'art italien, assure ainsi au lendemain de l'incendie, et bien sûr à tort, qu'il n'y avait dans la cathédrale qu'un mobilier néo-gothique

4. Vittorio Sgarbi, « Notre-Dame una cartolina, non abbiamo perso nulla » *Il Messaggero*, 16 avril 2019.

5. Joris-Karl Huysmans, réédité à l'occasion par L'Horne parmi la littérature consacrée à la cathédrale, jugeait en 1898 dans *L'Écho de Paris* que les tentatives d'y faire renaitre la foi étaient lettre morte car « cette cathédrale n'a plus d'âme ; elle est un cadavre inerte de pierre ; essayez d'y entendre une messe et vous sentirez une chape de glace tomber sur vous » (Huysmans, 2019 : 15). Voir, plus généralement, Joëlle Prunghaud, *Figures littéraires de la cathédrale, 1880-1918*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008 ; et, pour les illustrations, Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet : regard romantique et modernité*, Paris, CNRS, 1998 ; remarques stimulantes dans Julien Chane-Alune « La cathédrale d'ombre. Portée philosophique des interprétations de l'architecture gothique, depuis Goethe et Hugo », *Philonsorbonne*, n° 7, 2013, p. 63-79.

généralisé, dans une grande confusion d'acteurs et une fragilisation du pouvoir politique, après une séquence d'élections qui avaient vu la fin du système des partis en place depuis le début de la Cinquième République. Les attaques subies en particulier par l'arc de triomphe de l'Étoile, quelques mois auparavant, badigeonné de slogans anarchistes (« Vive le vent, vive le vent... vive le vandalisme ! »), et la quasi-destruction du petit centre d'interprétation installé en son sein avaient particulièrement marqué les esprits, parmi une série de désordres urbains absolument inédits.

La catastrophe inattendue s'inscrivait donc au moment où le gouvernement entendait reprendre la main, annoncer ses solutions à la crise, lancer un appel à retrouver la cohésion sociale nationale. L'incendie de Notre-Dame, immédiatement suivi d'une prise de parole solennelle du président de la République, pouvait ainsi fournir en ce printemps 2019 l'occasion d'un rassemblement unanime, sinon d'une communion dans la douleur puis dans le projet d'une reconstruction collective, identitaire et patrimoniale. Le philosophe allemand Peter Sloterdijk, dans une interview au *Point*, affirme alors que les bûchers des « gilets jaunes » doivent se conclure sur ce désastre : ça a assez brûlé comme ça, dit-il en substance. Toutefois, le 20 avril, le spectacle de télévision consacré à l'événement par le journaliste Stéphane Bern, promu « Monsieur Patrimoine » par le président de la République afin de promouvoir une loterie du patrimoine, ne peut se tenir sur le parvis de Notre-Dame en raison des menaces de désordre. Le site des Invalides, beaucoup plus facile à isoler et à protéger, devient, à la place de la cathédrale, le symbole de la France meurtrie mais résiliente⁶.

Un événement en quête de récits : témoignages et évocations obligées

Les médias se sont immédiatement précipités des échos de l'incendie et ont

6. Stéphane Bern, *Le Figaro*, 20-21 avril 2019, p. 32.

développé dans cette quête de sens à donner à l'épisode un thème majeur, essentiel dans l'imaginaire français, à savoir la relation privilégiée entre l'école et le patrimoine dans la tradition républicaine. La production médiatique générale a donc voulu, grâce à la multiplication de numéros spéciaux de revues, de journaux ou de brochures, proposer différentes formes de vulgarisation, plus ou moins réussies, afin de faire partager les recherches ou les interrogations des spécialistes à l'encontre des interprétations les plus contestables. Dans cette perspective, le lien intime entre la cathédrale et la littérature, en particulier romantique, et plus généralement avec ses illustrations, citations, réécritures ou reprises, a été essentiel. La chaîne France Inter consacre le 20 avril une émission spéciale en public où un acteur lit des extraits de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, mais aussi d'œuvres de Paul Claudel, Charles Péguy ou Chateaubriand ; de telles initiatives plus ou moins spectaculaires se multiplient ensuite. D'une manière plus générale, on assiste à une multiplication mondiale de publications de morceaux de classiques de la littérature française, de tirages d'œuvres du romantisme néo-gothique, d'anthologies poétiques à propos de la cathédrale, à partir de Victor Hugo⁷. La campagne de mobilisation s'est ainsi nourrie d'une actualité éditoriale assez considérable, et en tout cas inédite en la matière, marquée par de multiples rééditions des romans ou des nouvelles liés à la cathédrale, et par le recours à quelques auteurs contemporains.

Le cas de l'écrivain contemporain français Sylvain Tesson, qui avait multiplié dans le passé les escalades clandestines de Notre-Dame, nourri de son admiration pour Charles Péguy et la tradition chrétienne et nationale, est à cet égard emblématique. Il publie immédiatement après l'incendie un livre très personnel, et très médiatisé,

7. Gillian Brockell, « Notre Dame was in ruins. Victor Hugo's novel about a hunchback saved it », *The Washington Post*, 16 avril 2019, en ligne : <https://www.washingtonpost.com/history/2019/04/15/notre-dame-was-ruins-victor-hugos-novel-about-hunchback-saved-it/> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

consacré à la « mémoire des pierres », *Notre-Dame de Paris. Ô reine de douleur* (Paris, Éditions des Équateurs, 2019), dont les bénéfices, comme pour beaucoup d'autres ouvrages parus à cette occasion, sont reversés à la restauration du patrimoine. Ici, la manifestation d'une émotion personnelle – celle de « l'amoureux de Notre-Dame » – rejoint l'émotion collective, et paraît s'accorder idéalement au mouvement d'opinion, dans un mélange singulier d'intérêts ou d'engagements écologiques et nostalgiques, qui envisagent volontiers le passé sur un mode traditionaliste. Parallèlement, l'ouvrage *Notre-Dame de l'humanité* d'Adrien Goetz (2019), un historien de l'art membre de l'Académie des beaux-arts, adopte un ton à la fois savant, institutionnel et passablement grandiloquent : « Le 15 avril, sous les yeux de l'humanité, Notre-Dame brûlait. » En évoquant une émotion globale, mais en mobilisant des références littéraires et esthétiques exclusivement françaises et dix-neuviémistes, pour l'essentiel, ces auteurs entendaient fournir un cadre d'interprétation à la hauteur de la catastrophe, mais le recours à cette littérature court le risque de faire figure de pis-aller nostalgique. Parfois, du reste, la mobilisation forcée de tel ou tel écrivain frôle le ridicule, ainsi quand un préfacier valide l'opposition de Huysmans à l'électrification de la cathédrale au début du XX^e siècle au motif que l'incendie est né d'un court-circuit⁸.

La lecture de l'événement a convoqué de manière privilégiée le thème de la catastrophe écologique en assimilant souvent, curieusement, l'incendie urbain de la cathédrale à un incendie de forêt. L'architecte new-yorkais, et spécialiste de la conservation des monuments à Columbia University, Jorge Otero-Pailos, dans un article du *Art Newspaper*, évoque le souvenir d'une odeur de bois lors de ses visites de la cathédrale (2019). Chez d'autres, on croirait lire Thoreau plutôt qu'un compte rendu de la grandeur d'un monument parisien. Ainsi l'écrivain Sylvain Tesson, l'un des

best-sellers de la catastrophe, écrit-il : « La Forêt. C'est ainsi que l'on nomme la charpente de Notre-Dame de Paris. On devrait dire la jungle car c'est un enchevêtrement de poutres ajustées les unes aux autres sans rivets ni chevilles : un mikado de châtaigniers. » En fait, personne, à part quelques rares privilégiés, et les spécialistes, n'avait jamais vu cette « forêt » dont tout le monde parle au lendemain de l'incendie comme d'une caractéristique du monument. Mais ce mythe de la forêt mémoriale disparaît avec la charpente marque la littérature consacrée à la destruction. C'est par exemple l'occasion d'affirmer qu'on ne dispose plus désormais d'assez de forêts : ce qui poussera la très savante Académie d'agriculture à affirmer qu'on possède au contraire assez de bois pour une nouvelle charpente, puisque la construction de l'*Hermione*, à Rochefort, dans le cadre d'un projet de récréation touristique d'un vaisseau des Lumières, a utilisé davantage de bois qu'il n'en faudrait pour reconstruire la charpente parisienne. Une véritable naturalisation du monument a semblé par conséquent s'opérer à la faveur du désastre, ce qui témoigne d'une commune hantise de la disparition, d'une sensibilité à la fragilité du monde et de son passé, au-delà même du concept d'ancienneté cher à la thèse de l'évolution de la sensibilité au monument historique d'Aloïs Riegl (2015). L'image de la « forêt » perdue vaut pour toute une série d'initiatives visant à reconstituer, par exemple, l'ambiance sonore qui était celle de la cathédrale, et qui serait indispensable à la reconstitution des qualités de l'orgue ou, plus généralement, à celles des chants liturgiques⁹.

Une deuxième caractéristique du désastre écologique est venue s'ajouter, celle de la pollution due à la dispersion du plomb de la cathédrale sur les pompiers puis sur le quartier. En effet, environ 450 tonnes de plomb de couverture ont disparu dans l'incendie, provoquant une concentration de ce métal

9. Mylène Pardoën, engagée dans ce processus à Notre-Dame, a défini dans « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé » (*Revue de la BnF*, n° 55, 2017, p. 30-39) les objectifs généraux de sa discipline.

toxique. Le manque de communication a inquiété alors les professionnels de santé et les associations de riverains à propos de ces déchets (Le Roux *et al.*, 2019). Fin août, grâce à l'emploi de plusieurs techniques, on a entrepris d'enlever le plomb du parvis et des rues alentour, et des fermetures d'écoles par la Ville ont suivi. D'après les dénonciations de certains journaux, les services officiels n'auraient pas pris les mesures nécessaires et n'auraient pas informé les populations concernées. Le résultat de l'incendie a été en fait d'alerter sur une situation précédemment sous-estimée, à savoir la présence de plomb dans les sols parisiens, issus de diverses provenances. Plus largement, les craintes émises ici et là, et relayées abondamment à propos de la pollution au plomb, s'inscrivent dans un déficit de crédibilité, désormais, de la parole publique, particulièrement en cas d'urgence ou au moment d'une catastrophe.

La multiplication dans les médias et sur les réseaux sociaux d'attaques à propos du manque d'équipements contre les incendies, ou du manque d'attention des pouvoirs publics, en est la preuve. Le magazine *Marianne* a ainsi fait écho à un rapport de recherche commandé par le CNRS à l'occasion d'une série d'études consacrées aux risques d'attentats sur des cibles particulières. La recherche du professeur Paolo Vannucci, un expert de l'Université de Versailles en ingénierie, pointait alors les risques d'incendie et la faiblesse des mesures de prévention à cet égard, mais elle fut classée secrète¹⁰. Les conséquences de cette polémique débordèrent ensuite ce cas précis pour engager la responsabilité éventuelle de la ministre de la Culture de l'époque, Audrey Azoulay, en charge désormais de l'Unesco, et qui à ce titre intervenait à son tour à propos de la restauration à venir de Notre-Dame (Rykner, 2019). Cet épisode, relativement anecdotique, révèle en fait la

10. Les travaux se sont poursuivis de sa part sur l'après-incendie : Paolo Vannucci, Victor Maffi-Berthier, Ioannis Stefanou & Filippo Masi, « Structural integrity of Notre Dame Cathedral after the fire of April 15th, 2019 », en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02105786/> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

dévalorisation des affirmations politiques, surtout émanant du pouvoir central (car la confiance est plus grande à l'égard de la mairie et des pouvoirs plus proches) : cette dévalorisation touche également l'émotion patrimoniale, après avoir surtout concerné d'autres événements, et spécifiquement des désastres environnementaux, ce qui est après tout logique. Ni les éclaircissements sur les raisons de l'incendie, ni l'annonce de la restauration rapide, ni, également, les promesses de dons ou leurs légitimations philanthropiques¹¹, ne sont tout à fait crus : ils sont tous soumis à un traitement critique, souvent nourri du constat que les crises donnent lieu à une évolution du rôle de l'État¹².

Réparer le monument : une politique refondatrice ou marginale ?

Le drame a abouti à l'ouverture d'un chantier législatif, issu de la volonté présidentielle de fournir une réponse rapide et adaptée à ce qui apparaissait comme une situation inédite en fixant un délai de cinq ans pour la reconstruction de l'édifice, calé apparemment sur l'ouverture des prochains Jeux olympiques à Paris¹³. Si certains se sont offusqués de cette urgence, et au vrai de l'inutilité d'une loi spécifique à pareil événement, cette posture politique a sa logique, au-delà même des conditions particulières du moment qui imposaient au gouvernement de tenter de reprendre la main. En

11. Krystian Seibert, « Giving under the microscope: philanthropy, legitimacy and a new era of scrutiny », *Third Sector Review*, vol. 25, n° 1, 2019, p. 123 ssq., montre les nouvelles exigences désormais en matière de transparence et de légitimité des interventions philanthropiques.

12. Une série de débats a été particulièrement nourrie par le livre de la journaliste Naomi Klein, *La Stratégie du choc : la montée d'un capitalisme du désastre*, trad. de l'anglais de Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Arles, Leméac - Actes Sud, 2008 [1^{re} édition originale : 2007], qui y voit l'avancée des processus néo-libéraux de gouvernance.

13. Pour l'archéologue Mylène Pardoën, le chantier devrait prendre une dizaine d'années : <https://www.lyonplus.com/actualite/2019/10/22/elle-reconstitue-l-acoustique-de-notre-dame-de-paris> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

France, la représentation idéale de la conservation patrimoniale, contrairement à d'autres pays, est en effet intimement liée à l'intervention de l'État. Même si l'incendie n'a nullement mis en évidence l'insuffisance des mesures législatives et administratives qui ont normalement cours, signalant seulement la faiblesse des investissements consentis en matière de restauration, qui conduisent à des interventions tardives, importantes et coûteuses, et la fragilité des processus de sécurité sur les chantiers de ce genre, l'État s'est trouvé en position de vouloir surenchérir sur les dispositions existantes – comme pour répondre à l'ampleur des dons privés annoncés. Une sorte de compétition des dons s'étant installée très vite entre philanthropes, le vote d'une nouvelle loi semblait devoir être la réponse étatique adéquate à la catastrophe, sans impliquer de nouvelles dépenses de sa part.

Notre-Dame de Paris est, comme les autres cathédrales de France, propriété de l'État et elle est affectée au culte, celui-ci étant géré par le diocèse de Paris, selon la loi de séparation de l'Église et de l'État de 1905 (Fornerod, 2013). Les principes de la conservation des monuments ecclésiastiques en France ne répondent pas à une opposition frontale et binaire du religieux et du laïc, mais au constat d'un mélange subtil de mémoire collective, de sens du paysage et du milieu, d'émotions et de connaissances¹⁴. On ne rappellera pas ici l'histoire complexe de ce que le député et écrivain conservateur Maurice Barrès appelait au seuil du XX^e siècle *La Grande Pitié des églises de France*¹⁵, afin de protéger tous les édifices religieux, fût-ce les plus modestes, d'après des caractères de sensibilité patrimoniale et nationale bien éloignés d'une référence exclusive à la foi catholique. La coexistence à Notre-Dame, spécifiquement, de célébrations nationales, étatiques et républicaines, et de célébrations religieuses tout

au long de l'histoire de France récente est trop évidente pour qu'on y insiste. Mais il faut souligner que le ministre de l'Intérieur, qui est aussi le ministre des Cultes, a le devoir de veiller au bon exercice du monument dans le cadre religieux. Ainsi, quand la cathédrale est profanée par le suicide du philosophe d'extrême droite Dominique Venner, en mai 2013, qui s'était tiré une balle sur l'autel, le ministre de l'Intérieur s'était rendu sur place pour exprimer son soutien à l'Église de France en évoquant « un drame sans précédent¹⁶ ». Or le gouvernement du président Macron n'a en l'occurrence guère mobilisé ni le ministre de l'Intérieur ni le ministre de la Culture pour dessiner une configuration de traitement de ce désastre patrimonial.

La catastrophe de Notre-Dame a donné lieu à un traitement législatif d'urgence, à la mise sur pied d'un organe *ad hoc*, et à un appel massif aux dons privés, qui n'étaient pas jusque-là de mise dans la gouvernance traditionnelle des monuments historiques. Une nouvelle loi, spécifique à la reconstruction de la cathédrale, et supposée pallier les lenteurs des chantiers habituels des monuments historiques, permet en effet désormais une série de dérogations aux règles de l'urbanisme et de protection de l'environnement¹⁷. Datée du 29 juillet, elle institue surtout une souscription nationale dont les fonds vont à la restauration et à la conservation de Notre-Dame de Paris et de son mobilier¹⁸, ainsi qu'à la formation des métiers d'art et du patrimoine nécessaires aux travaux. Les versements au Centre des monuments nationaux, et à trois fondations reconnues d'utilité publique, réunis

16. L'épisode renvoie notamment à une lecture anti-chrétienne du site, qui s'inscrit dans les interprétations antiquaires du pilier des Nautes découvert dans la cathédrale au début du XVIII^e siècle et où sont représentées tant les divinités romaines que celles du monde celte et gaulois : voir Stéphane Van Damme, « Boatmen, Druids and Parisii in Lutetia », in Bert De Munck & Antonella Romano (2019).

17. http://www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/dossiers/souscription_nationale_restauracion_notre-dame_paris (consulté le 1^{er} décembre 2019).

18. Voir, sur ce point, les actes du colloque organisé par l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France (Penez, 1999).

sur le portail www.rebatirnotredame.gouv.fr, bénéficient d'un dispositif d'exception fiscale complexe, que certains voulaient encore plus avantageux au lendemain de l'incendie. L'économiste Édith Archambault a commenté récemment les polémiques qui ont surgi à propos des avantages en termes d'impôts rendus possibles par les dons, qui peuvent atteindre entre 66 % et 75 % de leur montant, et qui ont abouti à l'annonce de la part de certains philanthropes de leur refus d'en bénéficier à cette occasion. Elle juge que de tels affrontements témoignent d'une société française marquée par une passion pour l'égalité et par un niveau élevé de méfiance envers les compatriotes les plus riches, malgré une évolution notoire des fondations philanthropiques nationales vers un modèle international (Archambault, 1999 et 2020).

La volonté de faire œuvre exceptionnelle, et rapide, se signale encore par la nomination de Jean-Louis Georgelin, ancien chef d'état-major des armées françaises, à la tête de l'établissement public chargé des travaux. Le général en retraite doit travailler avec un autre retraité, Stanislas de Laboulaye, ambassadeur en charge de recueillir les dons, et le ministre de la Culture, Franck Riester. Au cours des débats à l'Assemblée et au Sénat, ce dernier particulièrement critique de certains éléments du nouveau texte, notamment dans son rôle d'assemblée d'opposition, on a vu réapparaître les questions centrales du patrimoine français et de sa conservation, c'est-à-dire la compétition entre les besoins de restauration des monuments en face de financements toujours insuffisants, ou encore les polémiques entre le ministère de la Culture et la Fondation du patrimoine à propos de la réalité des sommes promises. Il est difficile de concilier d'une part les aspirations à la dépense ostentatoire des grands entrepreneurs mécènes et philanthropes du luxe contemporain, d'autre part l'éthique du bien commun telle que la République l'a pensée jusque-là, en termes de patrimoine collectif et partagé. On doit bien constater que la réalité territoriale des patrimoines français a été éclipsée dans ces différents traitements par et à la faveur de l'incendie, qui a

suscité des versements absolument inédits et permis à l'État d'instituer quasiment un nouveau cours en matière de politique patrimoniale. Toutefois, ce nouveau cours s'identifie pour le moment à la mise sur pied d'une force d'intervention rapide, pour adopter la culture militaire qui semble s'être emparée de la conduite des opérations. Là où la responsabilité des opérations de conservation-restauration était jadis confiée à des hommes de lettres, à des écrivains, à des historiens et à des architectes, à de grands administrateurs, un général se trouve désormais en charge du chantier, comme s'il s'agissait d'une opération particulièrement délicate que seule une organisation de type militaire pouvait mener à bien. Il reste qu'au moins dans les premiers mois, la mise en place de nouveaux acteurs sur un chantier par ailleurs techniquement très complexe, et rendu encore plus incertain par les pollutions intervenues et les dangers potentiels pour les intervenants, ait plutôt porté préjudice à la rapidité des opérations¹⁹.

Un cas de dissensus patrimonial

L'un des effets de l'incendie a été sans aucun doute de démocratiser la discussion d'esthètes sur les mérites de Viollet-le-Duc, l'architecte-restaurateur du XIX^e siècle dont le legs enflamme la corporation des historiens de l'art et des conservateurs, depuis au moins un demi-siècle, à propos des mérites du néo-gothique et de l'art religieux²⁰. *A priori*, la dispute sur la future physionomie de la cathédrale s'inscrit dans une dispute des Anciens et des Modernes ou des réactionnaires et des progressistes – mais ici la maire de Paris, figure de l'ancien Parti socialiste naguère au pouvoir, et cible privilégiée des milieux esthètes conservateurs, embrasse le respect viollet-le-ducien, ce qui complique singulièrement cette lecture. Pour certains, le dessein futur doit implicitement participer d'un ensemble de projets

19. De très nombreux comptes rendus dans la presse nationale posent la question que *The Art Newspaper* formule en ces termes le 30 septembre 2019 : « Who is the boss? » (« Inside Notre-Dame: a blow-by-blow account of the restoration process »).

20. Voir la synthèse de Isabelle Saint-Martin (2015).

destinés à recomposer l'île de la Cité, déjà présentés au public, dont l'un imagine par exemple pour 2040 une dalle transparente à la place du parvis de Notre-Dame. L'exposition officielle, durant les Journées du patrimoine, de fragments de la flèche perdue, et de morceaux de la création du XIX^e siècle, paraît devoir sanctionner cette option, à la grande satisfaction de *La Tribune de l'Art*, par exemple²¹.

La question du « geste architectural contemporain » pour rendre la cathédrale « encore plus belle », selon les déclarations du président de la République, a ouvert la boîte de Pandore des projets²². Leurs opposants jugent au contraire que la restauration doit s'appuyer sur le dernier état visuel de Notre-Dame de Paris, et donc éviter toute innovation – en reconstituant la future flèche d'après celle de Viollet-le-Duc, effondrée lors de l'incendie²³. D'autres projets, enfin, suggèrent de dissocier la reconstruction de la flèche, qui tournerait au mémorial Viollet-le-Duc, de celle de la cathédrale, restituée dans sa toiture du début du XIX^e siècle²⁴. La difficulté fondamentale à l'arrière-plan de ces disputes tient à la conviction implicite que la cathédrale incarne l'identité française, comme une « icône » largement anonyme ainsi que la qualifiait *Time*²⁵. L'hypothèse d'une reconstruction qui ferait la part belle

à une création individuelle contemporaine est d'autant plus difficile à envisager que ce statut renvoie à un geste collectif, à une représentation de la communauté ainsi que Viollet-le-Duc et, avant lui, les romantiques l'avaient imaginée, et que les médias reprennent volontiers aujourd'hui de par le monde²⁶. On pourrait aisément multiplier les citations d'articles ou de commentaires qui évoquent le grand débat de la restauration : s'agit-il de reproduire d'une façon forcément artificielle le caractère anonyme et presque spontané du chantier gothique ou de lui substituer (de lui opposer ?) un geste architectural contemporain ? Or c'était déjà là un débat ouvert dans le champ de la réflexion restauratrice de Camillo Sitte (1996) à Gustavo Giovannoni (1998) ou à Caniggia et Maffei (2000). Le fait, d'ailleurs, que l'histoire intellectuelle de ces débats passés ou la simple mention de ces différents noms de penseurs du patrimoine monumental n'aient jamais été évoquées dans la couverture française du désastre et de ses réponses, en dit long sur le caractère de celle-ci, inscrite dans le cadre de la « doctrine » toujours évoquée du traitement des monuments historiques.

Or la tragédie de Notre-Dame témoigne d'une forme d'incompréhension ou de malaise entre les vues nationales et les perspectives de protection internationales, en particulier de l'Icomos. Très rapidement, les experts du patrimoine mondial ont exprimé une certaine préoccupation à l'égard d'un éventuel concours destiné à bâtir une nouvelle flèche, eu égard au statut de patrimoine mondial du site des rives de la Seine. Un long article de Francesco Bandarin, qui fut directeur du Centre du patrimoine mondial à l'Unesco pendant dix ans (2000-2010) puis sous-directeur général pour la Culture de l'Unesco (2010-2018), affirmait la nécessité de respecter les normes internationales édictées en matière de paysage du centre ancien de la capitale. Il y affirmait notamment que les additions du XIX^e siècle des architectes restaurateurs faisaient entièrement partie de l'histoire de

la cathédrale, autant pour ainsi dire que les parties médiévales²⁷. *La Tribune de l'Art* s'est alors réjouie de ces positions, au point de consacrer un entretien au même sujet dans le cadre de ses polémiques habituelles avec le ministère de la Culture sur maints sujets, en particulier au nom de la défense de la flèche dans son style original²⁸. La réunion des experts du Comité du patrimoine mondial à Bakou à l'été 2019 n'a pas considéré la situation du monument, en l'absence de rapport *ad hoc* fourni par la France, mais a mis la question de la reconstruction de Notre-Dame parmi ses préoccupations, en particulier en termes de contextualisation de telles opérations. Un courrier de Toshiyuki Kono, président de l'Icomos, suggère à ce propos de prendre le cas de Notre-Dame comme un cas exemplaire de traitement d'une restauration qui devrait faire l'objet dans l'avenir d'une documentation et d'une exposition internationales²⁹. Ainsi, les logiques internationales et nationales semblent se superposer de manière non concertée, avec des effets éventuels de réaction ou de manipulation à l'intérieur du champ politique et culturel français.

Pareils épisodes témoignent en fait d'une crainte de marginalisation de la part d'experts du patrimoine, conservateurs et architectes spécialisés des monuments historiques, au sein du ministère de la Culture ou des universités. La frustration et le désarroi des professionnels se sont manifestés, selon un rite traditionnel de l'intervention des intellectuels dans le débat patrimonial français, dans diverses pétitions³⁰. Tel est le cas de la tribune parue

dans *Le Figaro*, qui a mobilisé un millier de conservateurs, architectes, professeurs, etc., pour rappeler à la fois la valeur de leurs corporations et la prudence restauratrice ruskinienne au nom des générations futures. Cette protestation semblait s'adresser à la fois aux entrepreneurs de la métropole qui doit s'affirmer « ville créative », et favoriser *a priori* les gestes architecturaux inédits, et aux politiques pressés de composer le cadre olympique de 2024. Les chercheurs en matière de patrimoine se sont donc auto-saisis de la situation en montant des réseaux spontanés, plus ou moins sanctionnés ensuite par leurs administrations³¹. L'auto-organisation des spécialistes peut-elle peser sur la restauration du monument ? C'est assurément l'un des défis de la situation, tel que Jorge Otero-Pailos le résumait, en s'opposant au projet d'une compétition décidée d'en haut, selon un modèle qu'il jugeait « paternaliste », et centré sur le produit fini, pour plaider au contraire la cause d'un patrimoine pensé en termes de « processus social ». Pour lui, « préserver le patrimoine requiert et engage l'écoute attentive des professionnels, dont les compétences vont de la psychologie à l'organisation des communautés, des savoirs architecturaux en matière de monuments anciens à la maîtrise des technologies digitales de pointe, et de beaucoup d'autres encore³² ». C'est là reconnaître le rôle des experts tout en voulant prendre en compte la métamorphose participative des pratiques patrimoniales, selon une démarche bien connue désormais dans toutes les entreprises de restauration contemporaine.

Dans l'espérance évidente d'une telle convocation d'expertises, les spécialistes du patrimoine tentent de reprendre la main en mettant au point un réseau d'expertise

21. <https://www.culture.gouv.fr/Restaurer-Notre-Dame-de-Paris/En-images/Les-tresors-de-Notre-Dame-de-Paris-exposes-au-ministere-de-la-Culture> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

22. *Mission île de la Cité le cœur du cœur. L'île de la Cité à l'horizon 2040*, exposition à Paris, Conciergerie, 15 février au 17 avril 2017.

23. On lira le remarquable projet de restauration de Lassus et de Viollet-le-Duc sur le site de la BnF : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104823k> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

24. Tel est le projet de Rogelio Ruiz Fernandez, membre de l'Icomos, sous le curieux titre : *Calme, Notre-Dame, Calme*. Inspiré par les restaurations de Luca Beltrami, il propose d'ériger un memento de la dix-neuvième architecture en face de la cathédrale, et de débarrasser le toit des 500 tonnes de la flèche (<http://todopatrimonio.com/pdf/FRANCAIS-BAPTISTERE-DE-NOTRE-DAME.pdf> [consulté le 1^{er} décembre 2019]).

25. « Saving an icon », *Time*, 5 août 2019.

26. « Rebuilding Notre-Dame: not so fast », *Wall Street Journal*, 2 mai 2019.

27. <https://www.theartnewspaper.com/comment/notre-dame-should-be-rebuilt-as-it-was-says-a-former-director-of-unesco-s-world-heritage-centre> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

28. « Notre-Dame : interview de Francesco Bandarin », *La Tribune de l'Art*, 25 mai 2019.

29. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Secretariat/2019/AGA_2019/AGA_Working_docs/AGA_2019IO_3-1_PresidentReport_EN.pdf (consulté le 1^{er} décembre 2019).

30. <https://www.theartnewspaper.com/news/leading-conservators-petition-notre-dame> (consulté le 1^{er} décembre 2019). Laurent Ferri, « Les intellectuels s'intéressent-ils au patrimoine monumental et

architectural ? Un siècle de pétitions en France », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 5, 2003, p. 129-153.

31. « À Notre-Dame de Paris, plongée au cœur d'un chantier hors norme », *Le Monde*, 8 juillet 2019.

32. Jorge Otero-Pailos, « A spire competition is the wrong approach », *The Art Newspaper*, 19 avril 2019 ; voir aussi l'appel à communications pour un numéro monographique de sa revue *Future Anterior*, « The Notre-Dame effect ».

sous la forme d'une libre association créée le 16 avril 2019³³, qui aura finalement la sanction officielle du CNRS, notamment, à partir du mois de mai³⁴. Le chantier fournit en effet une opportunité exceptionnelle pour mettre l'accent sur le patrimoine immatériel de la cathédrale – non pas celui de la foi, mais celui qui est ici laïcisé et basculé sur les définitions contemporaines du patrimoine culturel immatériel telles que les ONG comme l'Unesco les ont promues. Ainsi, le thème du « chantier cathédral en Europe³⁵ » devient-il central pour évoquer la question des savoirs, des savoir-faire et des matériaux du Moyen Âge à nos jours sur un mode collaboratif. L'entrée de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg à l'Inventaire national du patrimoine culturel immatériel en France en 2017 a marqué la reconnaissance de sauvegarde des savoirs, des compétences techniques et des pratiques sociales des ateliers de cathédrales. En mars 2019, cinq pays européens (Allemagne, Autriche, France, Norvège et Suisse) ont déposé auprès de l'Unesco, pour le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, une candidature commune : « Les techniques artisanales et les pratiques coutumières des ateliers de cathédrales, ou Bauhütten, en Europe : savoir-faire, transmission, développement des savoirs, innovation³⁶ ». L'idée est de préserver les traditions des ouvriers du bâtiment, les connaissances intellectuelles et techniques transmises au sein de ces chantiers permanents autour des cathédrales. Les

deux dernières décennies de recherche ont en effet permis de mieux comprendre l'élaboration de la culture architecturale et technique autour des cathédrales européennes, replacées dans leur contexte. L'événement de Notre-Dame semble ainsi pouvoir fournir une occasion de mobiliser l'ensemble des figures de l'immatériel peu à peu connues par la science historique, et de les engager dans une reconstruction. La thèse de la récupération des anciens savoir-faire est, au reste, un élément traditionnel de la pensée restauratrice contemporaine avec, par exemple, l'idée d'une reproduction des anciennes pratiques du bâtiment (*replica sapiente*) chez le théoricien italien Paolo Marconi (1993). Ce pourrait être là une proposition raisonnable pour assumer la dimension émotionnelle, sinon affective, désormais indispensable à toute « prise » patrimoniale, comme le formulent les ethnologues.

Les ressources de l'identité religieuse : un milieu de mémoire ?

Le désastre a suscité une floraison de lectures symboliques, providentialistes ou apocalyptiques, un peu comme toutes les catastrophes, épidémies ou cataclysmes au cours de l'histoire. Certaines lectures évoquent le prêche du père Paneloux dans *La Peste* d'Albert Camus : en effet, les explications en termes de châtement divin – ou de symbole de la condition humaine, ou encore d'épreuve entrant dans les desseins de la Providence – n'ont pas manqué. Le caractère apocalyptique d'une partie au moins de cette catégorie d'interprétations est bien résumé par le ton du livre de Sylvain Tesson :

« Et si l'effondrement de la flèche était la suite logique de ce que nous faisons subir à l'Histoire ? L'oubli, le ricanement, la certitude de nous-même, l'emballlement, l'hybris, le fétichisme de l'avenir... et un jour, les cendres. [...] Alors on se dira que la flèche a bien fait de se retirer³⁷. »

37. *Notre-Dame de Paris. Ô reine de douleur*, op. cit.

Le philosophe allemand Peter Sloterdijk, déjà cité, se demande :

« [Que] représente dans une société touristique et déchristianisée un bâtiment sublime comme Notre-Dame de Paris ? Question à laquelle pratiquement personne ne pouvait être préparé, à l'exception des prêtres qui ont l'habitude d'y célébrer la messe. Et tout à coup on comprend : le sublime, c'est ce qui résiste à la profanation. »

L'historien de l'art Adrien Goetz (2019) condamne l'attitude de la hiérarchie catholique qui fut à ses yeux insuffisamment préoccupée du monument et trop exclusivement marquée par le souci des « pierres vivantes », c'est-à-dire des fidèles : il plaide en revanche pour l'installation d'un musée sur le modèle de celui de l'Œuvre de la cathédrale de Florence. C'est là revenir implicitement à une difficulté que des commentateurs avisés avaient bien signalée au moment de la séparation entre l'Église et l'État, sous une forme parfois radicale : « C'est un singulier paradoxe que de vouloir lier irrévocablement la beauté du chef-d'œuvre à sa destination utilitaire », écrivait Paul Grunbaum-Ballin dans son étude juridique sur *La Séparation des Églises et de l'État en 1905*³⁸. La définition d'un musée de cathédrale, dans son opposition à celle de trésor, notamment, essaie de penser une forme de pédagogie qui ne s'assimile pas à la pastorale, mais participe néanmoins d'une pédagogie. Comme le résume un conservateur de ce type de musée :

« Le musée n'est [...] pas comparable dans sa démarche au "trésor" qui présente, souvent dans l'enceinte d'un lieu consacré comme une sacristie, des objets liturgiques utilisés lors des célébrations. [...] Le musée se risque à un déchiffrement des objets d'art sacré. Il ne les sanctifie pas (à l'opposé, il n'a pas à avoir une attitude dans la présentation au public qui pourrait être jugée sacrilège), mais explique leur emploi et

leur utilité en matière de religiosité³⁹ » (1996).

On a prié devant les ruines de l'incendie, et assez vite une partie du clergé l'a fait à nouveau dans la cathédrale, en fonction de la sécurité plus ou moins recouvrée du bâtiment. L'émission de télévision « Le Jour du Seigneur » – la plus ancienne des médias – retransmettait, le 21 avril, en direct depuis l'église Saint-Eustache, la messe de Pâques célébrée par l'archevêque de Paris, devant près de 2 000 personnes. C'était là poursuivre de fait une lutte contre la muséification de la cathédrale et rappeler la fonction religieuse de l'édifice. Plus largement, il s'agit sans doute pour l'Église de maintenir une autonomie, institutionnelle et intellectuelle, par rapport aux prises de décisions de l'État, comme par rapport aux émotions collectives patrimoniales. Ceci est d'autant plus crucial que la France contemporaine est singulièrement déchristianisée, avec un taux de pratiquants quasi dérisoire⁴⁰. L'observance du catholicisme est devenue en effet marginale selon tous les indicateurs⁴¹. Dans ce contexte, le propos du pape, qui donna fort peu, au grand scandale de certains, pour la souscription restauratrice, n'a rien de surprenant : traditionnellement, au-delà de la réfection d'un bâtiment matériel, reconstruire l'église est toujours à entendre de manière allégorique, comme une réforme de la communauté⁴².

39. Sur les trésors, voir l'ouvrage en ligne du ministère de la Culture : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Monuments-historiques-Sites-patrimoniaux-remarquables/Ressources/Publications/Guides/Guide-pratique-Tresors-d-eglises-et-de-cathedrales-en-France> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

40. https://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/archives/ebs/ebs_341_en.pdf ; « Plus de la moitié des Français ne se réclament d'aucune religion », *Le Monde.fr*, 7 mai 2015, en ligne : https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/05/07/une-grande-majorite-de-francais-ne-se-reclament-d-aucune-religion_4629612_4355770.html (consulté le 1^{er} décembre 2019). Ce n'est pas à dire que ce déclin est univoque : sur les changements liés à l'immigration, voir endelstein *et al.*, 2010.

41. Les catholiques pratiquants réguliers sont, en 2010, 4,5 % (contre 27 % en 1952) : <https://www.ifop.com/publication/catholicisme-en-france-en-2010/> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

42. On pourrait évoquer, parmi les études historiques sur l'entretien des églises et de leur

33. Association des scientifiques pour la restauration de Notre-Dame (Association of Scientists for the Restoration of Notre-Dame) : <https://www.scientifiquesnotre-dame.org/> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

34. <http://www.cnrs.fr/fr/node/3854> ; pour un exemple, voir : <https://lejournal.cnrs.fr/articles/notre-dame-enquete-au-milieu-des-decombres> (consultés le 1^{er} décembre 2019).

35. Cf. colloque « Le chantier cathédral en Europe : diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours », Paris, 23-25 octobre 2019, ministère de la Culture / Centre André-Chastel / Labex « Écrire une histoire nouvelle de l'Europe » : <http://www.centrechastel.paris-sorbonne.fr/actualites/le-chantier-cathedral-en-europe> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

36. Voir note précédente.

En deçà toutefois de telles ambitions, la lecture ecclésiale de la catastrophe dépend de la perspective qu'a développée l'Église des enjeux patrimoniaux, ou esthétiques si l'on préfère, de ses églises. D'une part, elle a déployé des efforts pour assurer des visites des lieux patrimonialisés en termes d'éducation historico-religieuse auprès des touristes et des visiteurs, dans l'espoir que la beauté ou la profondeur historique, les valeurs d'art, d'histoire ou d'ancienneté, pour reprendre le vocabulaire de l'historien de l'art viennois Aloïs Riegl au début du XX^e siècle dans son rapport sur les monuments historiques de l'Empire austro-hongrois (2015), pourraient nourrir l'apologétique chrétienne. D'autre part, elle a pensé que les intérêts patrimoniaux largement entendus pourraient susciter des dons et entretenir les édifices.

Enfin, on doit inscrire cet épisode dans le panorama des fréquentations de cathédrales en Europe aujourd'hui, en dépassant les oppositions terme à terme entre usages touristiques et usages pèlerins, ou religieux, que la sociologie critique a particulièrement développées à la suite de Pierre Bourdieu⁴³. Un rapport de recherche sur le cas des cathédrales anglaises, et plus largement européennes, est ici utile, qui insiste sur deux aspects des usages contemporains, le premier renvoyant à la nécessité pour l'Église de s'adresser à un public impossible à identifier précisément, et de lui fournir une expérience difficile à formaliser dans les cadres de la tradition, le second s'identifiant à la patrimonialisation⁴⁴. On ne peut entrer ici dans le détail du premier aspect de ces analyses, qui évoquent le concept de *réplication* (duplication), « ce

terme polymorphe impliquant entre autres choses les dimensions de reproduction, de mimesis, et d'appropriation ». Mais on peut souligner au moins combien il s'agit en effet de penser « les trajectoires changeantes de l'activité religieuse dans le même espace civique sur la longue durée » (Coleman & Browman, 2019 : 17 et 18). En ce qui concerne le second aspect, l'organisation de la cathédrale comme lieu patrimonial, cette étude souligne que les significations et les pratiques du patrimoine importent moins que le processus de gestion à l'œuvre dans pareille transformation. Et, en cela, les problèmes auxquels l'Église est confrontée ne sont en rien différents de ceux rencontrés par l'administration de l'État, ou d'autres organisations, à savoir que « la dimension de la patrimonialisation se traduit par des pratiques et des processus qui doivent être ouverts à l'examen, exposés dans des comptes rendus, transparents, conçus selon des modèles de gestion prévisibles, professionnalisés, et plus largement soumis aux principes généraux de l'efficacité et de la culture de l'expertise » (Coleman, 2019 : 138).

Un lieu de l'émotion mémorialisée

L'incendie de Notre-Dame a montré les limites du traitement traditionnel du patrimoine français, en particulier quant aux responsabilités en matière de cathédrales. Il a témoigné de l'échec d'un entretien régulier du monument, de la faiblesse récurrente des financements, des dangers des opérations de restauration, de l'insuffisance de la surveillance et de la sécurité. Les réponses à la catastrophe ont largement fait appel à la générosité privée, pour pallier l'impossibilité d'un financement public. L'État a reconnu *de facto* ses faiblesses, sinon ses fautes, et a entrepris de lever les difficultés traditionnelles afin de mener à bien l'opération de restauration en simplifiant à titre exceptionnel les conditions de l'intervention. Ainsi, paradoxalement, la réponse de l'État au désastre patrimonial consiste à écarter les voies normales de l'action restauratrice pour prendre des mesures exceptionnelles financées par la souscription publique, et placées

sous l'autorité d'un ancien chef militaire. La mise à l'écart des ministères de tutelle (Culture et Cultes) est de fait justifiée d'une part par la prise en main directe par l'Élysée, d'autre part par le souci exclusif d'efficacité afin de réaliser l'opération à temps pour les Jeux olympiques.

Cette reconfiguration finalement assez soudaine de l'intervention patrimoniale publique ne s'est toutefois pas accompagnée d'une nouvelle justification, ou d'une nouvelle légitimité, à part l'activisme ainsi revendiqué politiquement de restaurer un ordre symbolique particulièrement mis à mal, simultanément, par les incendies volontaires des manifestations du samedi. Si sauver l'icône parisienne, propre à alimenter un tourisme planétaire, est une finalité indiscutée, et assumée entièrement par la puissance publique, l'appel à la mémoire collective est plus difficile à mener, car la cathédrale renvoie à des souvenirs et à des investissements parfois contradictoires, en tout cas multiples, et peu susceptibles de se fonder dans un corpus unique. Au-delà du moment unanime de fusion identitaire qui a accompagné les instants de la destruction, les valeurs associées au monument sont apparues assez diverses.

Écartés du processus, les professionnels, architectes, conservateurs, érudits, spécialistes à divers titres, se sont auto-organisés en réseaux savants autonomes. Ils tentent de promouvoir l'idée de communautés de praticiens au service d'un patrimoine culturel immatériel, celui des chantiers de cathédrales, où réside l'expertise indispensable aux opérations à venir. Certains veulent promouvoir l'installation ultérieure d'une muséographie du site, et entendent inscrire le débat sur la reconstruction dans la nouvelle appréciation de l'art religieux du XIX^e siècle⁴⁵. Mais ces débats restent, malgré leur soudain écho, assez confinés au monde académique : aucun porte-parole du savoir savant n'est parvenu à incarner pour le public une voix légitime

de la communauté nationale. Au contraire, le cercle des spécialistes peu à peu constitué, pour remarquable qu'il soit, a tendu à revendiquer une expertise fermée aux profanes, comme en réaction à une marginalisation, ancrée dans une connaissance des matériaux et une ingénierie complexe de la construction. Parallèlement, la lecture proprement ecclésiastique a toujours privilégié la vie de l'Église sur la question proprement matérielle, et s'est finalement peu manifestée lors de l'émotion publique, médiatique et mondiale qui a entouré aussitôt l'incendie. Seul un petit nombre de fidèles a pu se reconnaître dans cet autre discours spécialisé.

En conséquence, la thématique de la catastrophe a largement mis au premier rang la perte de la charpente et, au-delà, l'affirmation (contestée) de la disparition des forêts nécessaires à son éventuelle reconstruction, en une sorte de plaidoyer autant écologique qu'historique. Surtout, cette émotion collective, faite largement de douleur et de « pitié », pour reprendre la formule de Barrès, à l'égard de la cathédrale mutilée, a pu essentiellement se légitimer de la culture patrimoniale traditionnelle, puisant chez Hugo et chez ses interprètes ultérieurs ou dans ses vulgarisations multiples l'essentiel de ses ressources. Il est clair, toutefois, que le retour à un romantisme littéraire du siècle passé, même réactivé par la plume d'hommes de lettres ou de commentateurs contemporains, ne peut suffire à construire un propos contemporain. Ainsi, cette gigantesque émotion patrimoniale apparaît-elle en panne de discours et de projet, au-delà du « plus jamais ça », et de la déploration de la perte. La remarquable multiplication des numéros spéciaux de journaux et de revues, des monographies vulgarisatrices, des rééditions de classiques hugoliens et autres, manifeste la prise en main par le marché des responsabilités pédagogiques à l'égard du public. Au contraire de la tradition étatique française, tout se passe comme si l'incendie sanctionnait une série de basculements intervenus au cours de la génération précédente au profit, au pire, d'un consumérisme nostalgique des émotions patrimoniales du XIX^e siècle,

reconstruction après différents désastres et leur rapport à la pastorale, celle de Gérard Labrot (1999).

43. Pierre Bourdieu, « Piété religieuse et dévotion artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 105, 1994, p. 71-74.

44. La recherche financée par le Arts and Humanities Research Council, et intitulée *Pilgrimage and England's Cathedrals, Past and Present Cathedrals*, réunissait des historiens et des ethnologues : <https://qtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FLO15005%2F1> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

45. On renvoie, à ce sujet, à quelques classiques, dont Oskar Verkaaik (2013), et Crispin Paine (2013). Voir aussi la conférence de Yael Navaro-Yashin (2009).

au mieux, d'une proclamation des droits de l'humanité à un patrimoine universel identifié à quelques icônes autant touristiques que proprement culturelles. Le succès de cette production répétitive est assez évident, qui repose sur un bagage scolaire ou parascolaire. C'est au fond le triomphe de plusieurs générations de formation littéraire au patrimoine français qui rend compte de la configuration observée, mais au risque d'un épuisement des références et des perspectives.

Pierre Nora écrivait en 1972 (p. 162) que « les *mass media* ont aujourd'hui le monopole de l'histoire », ajoutant que : « dans nos sociétés contemporaines, c'est par eux et par eux seuls que l'événement nous frappe ». Son idée était que l'événement s'était démocratisé avec le contemporain et ses moyens d'information, et que, de ce fait, l'histoire et le travail historien s'étaient métamorphosés. Une génération plus tard, l'anthropologue Daniel Fabre (2013) évoquait un même registre démocratique de l'émotion patrimoniale à propos de diverses manifestations suscitées par des incendies ou des destructions que des communautés entendaient réparer ou faire réparer. Si l'histoire contemporaine s'écrit dans et par l'événement médiatique, à l'écart du sacerdoce des historiens, le patrimoine s'écrit aussi à l'écart des savants et des spécialistes, dans un espace public de l'émotion immédiate, et de ses retombées.

Comme en d'autres occasions, le journal *Libération* a, dans sa titraille du jour, particulièrement bien traduit l'événement⁴⁶. La photographie choisie montre l'instant de l'effondrement spectaculaire de la flèche, point culminant du déroulement de l'incendie. Surtout, sa légende, « Notre drame », est une figure de style particulière, une paronomase, qui joue de l'identification entre le monument et le traumatisme collectif. La paronomase, si l'on suit les dictionnaires, est une figure de style qui consiste à utiliser dans un même énoncé des paronymes, c'est-à-dire des mots dont la prononciation

et l'orthographe se ressemblent, mais dont la signification est différente. Cette figure de style est généralement présentée de façon explicite – les deux paronymes apparaissent alors dans la phrase –, mais tel n'est pas le cas ici, où la présentation est implicite, le sous-entendu étant immédiat pour tous grâce à la photographie. Or, « en rapprochant des mots de formes semblables, la paronomase laisse croire que leurs sens sont également liés. C'est cet effet de rapprochement sémantique que l'on exploite en ayant recours à des paronomases dans les proverbes, les titres et la publicité⁴⁷ ». Dans ce cas, le rapprochement est pour le moins singulier, puisqu'il laisse entendre que le sens de la cathédrale aujourd'hui s'identifie exclusivement à l'émotion partagée d'un drame national. Ce constat tend à assimiler le monument à sa ruine, qui suspend *de facto* toutes les autres lectures. *Libération* semble ainsi reprendre l'analyse par Aloïs Riegl du *Culte moderne des monuments* (2015) dans sa version la plus pessimiste : le caractère d'ancienneté de la cathédrale serait la dernière valeur à pouvoir être comprise dans le monde démocratique et individualiste contemporain, et le drame de sa ruine à venir (ici comme advenue d'un coup) serait la seule clé d'intelligibilité du rapport au passé. La dramatisation, voire l'hystérisation, de la situation paraît alors non pas un récit médiatique hasardeux, mais la transcription légitime de l'événement.

Rien ne témoigne mieux que cette catastrophe que le patrimoine est vraiment devenu « l'affaire de tous ». Le revers de cette communion immédiate dans l'émotion est que les ennuis commencent avec le projet de reconstruire : dans les jours qui suivent, les disputes pour savoir si on devait rebâtir la flèche, et comment, et couvrir ou non la voûte, vérifiaient le constat d'une émotion médiatisée qui n'était pas liée à une véritable culture historique ou artistique, ni, *a fortiori*, à l'affirmation de convictions sur le respect de l'intégrité d'un contexte urbain comme valeur fondamentale. La

catastrophe de Notre-Dame n'a pas permis à ce jour un renouvellement convaincant de la légitimité patrimoniale, au-delà d'invocations un peu creuses, ni l'invention d'un nouveau discours, et elle a altéré le système étatique traditionnel hérité du siècle dernier. L'évocation ici ou là d'un nouveau musée ou d'un mémorial à ouvrir pour conserver, sinon recycler, les éléments d'un travail de restauration du XIX^e siècle dont on ne sait plus que faire, semble davantage une aménité sans grande conséquence, si ce n'est un pis-aller, qu'un projet scientifique et culturel. La seule réponse au désastre ne peut être le « jamais plus » – elle ne peut faire l'économie d'une réflexion collective sur les justifications et les ressorts de l'entretien d'une cathédrale d'État laïc, entre pratiques ecclésiastiques et pratiques culturelles, labels patrimoniaux et individualisme démocratique, communautés nationales et mondiales enfin.

Bibliographie

- Archambault (Edith). 1999. « France: from Jacobin tradition to decentralization », p. 81-97 in *Global Civil Society: Dimensions of the Nonprofit Sector / sous la direction de Lester M. Salamon, Helmut K. Anheier, Regina List, Stefan Toepler, S. Wojciech Sokolowski & Associates*. Baltimore : Johns Hopkins Center for Civil Society Studies (Comparative Nonprofit Sector Project).
- Archambault (Edith). 2020 (à paraître). « The recent evolution of foundations in France », in *Charting Global Challenges: Civil Society, the Nonprofit Sector, and Culture. Essays in Honor of Helmut K. Anheier / sous la direction de Michael Hoelscher, Regina List, Alexander Ruser & Stefan Toepler*.
- Barrès (Maurice). 2012. *La Grande Pitié des églises de France*. Texte introduit et établi par Michel Leymarie & Michela Passini. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Bompaire-Evesque (Claire). 2004. « Barrès et Claudel : une incompréhension réciproque ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 104(1), p. 93-126.
- Bourdieu (Pierre). 1994. « Piété religieuse et dévotion artistique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 105(1), p. 71-74.
- Cabanel (Patrick). 2010. « La République contre les catholiques ? » in *Serviteurs de l'État : Une histoire*

politique de l'administration française (1875-1945) / sous la direction de Marc Olivier Baruch & Vincent Duclert. Paris : La Découverte.

Caniggia (Gianfranco) & Maffei (Gian Luigi). 2000. *Composition architecturale et typologie du bâti*. Vol. 1 *Lecture du bâti de base*. Trad. de l'italien de Pierre Larochelle. Québec : École d'architecture, Université Laval.

Coleman (Simon). 2019. « On praying in an old country: ritual, replication, heritage, and powers of adjacency in English cathedrals ». *Religion*, 49(1), p. 120-141.

Coleman (Simon) & Bowman (Marion). 2019. « Religion in cathedrals: pilgrimage, heritage, adjacency, and the politics of replication in Northern Europe ». *Religion*, 49(1), p. 1-23.

De Munck (Bert) & Romano (Antonella) (dir.). 2019. *Knowledge and the Early Modern City: A History of Entanglements*. Londres : Routledge.

Duboscq (Bernadette) & Moulinier (Pierre). 1987. *Églises, chapelles et temples de France : Un bien commun familial et menacé. État et utilisation des lieux de culte*. Paris : La Documentation française.

Endelstein (Lucine), Fath (Sébastien) & Mathieu (Séverine). 2010. *Dieu change en ville. Religion, espace, immigration*. Paris : L'Harmattan.

Étienne (Bruno). 2006. « "Ca m'a fait quelque chose de le voir en flammes". Esquisse d'une conceptualisation des émotions patrimoniales (analyse d'un corpus de lettres de réactions à l'incendie) », p. 103-141 in *Les Formats d'une cause patrimoniale. Émotions et actions autour du château de Lunéville / sous la direction de Noël Barbe et Jean-Louis Tornatore*. Rapport final à la Mission à l'ethnologie, Paris, ministère de la Culture et de la Communication. En ligne : www.culture.gouv.fr/download/version/file/Ethno_Barbe_2006_473 (consulté le 1^{er} décembre 2019).

Fabre (Daniel) (dir.). 2013. *Émotions patrimoniales*. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Ferreira (Miguel Tiago). 2019. « Notre-Dame cathedral: another case in a growing list of heritage landmarks destroyed by fire ». *Fire*, 2(2), 2019.

Fornerod (Anne). 2013. *Le Régime juridique du patrimoine religieux*. Paris : L'Harmattan.

Giovannoni (Gustavo). 1998. *L'Urbanisme face aux villes anciennes*. Trad. de l'italien de J.-M. Mandosio, A. Petita & C. Tandille. Paris : Seuil (Points Essais) [1^{re} édition originale : 1931].

Girard (Alain). 1996. « Un musée départemental d'art sacré. Le programme muséographique du Musée d'art sacré du Gard ». *Revue d'histoire de l'Église de France*, 82(208), p. 111-112.

46. <https://www.liberation.fr/direct/element/a-la-une-de-libe-mardi-16-avril-96446/> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

47. Selon la définition de l'Office québécois de la langue française : http://bdloqf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3234 (consulté le 1^{er} décembre 2019).

Goetz (Adrien). 2019. *Notre-Dame de l'Humanité*. Paris : Grasset.

Huysmans (Joris-Karl). 2019. *Notre-Dame de Paris* [textes parus entre 1898 et 1905]. Paris : L'Herne.

Labrot (Gérard). 1999. *Sisyphes chrétiens. La longue patience des évêques bâtisseurs du royaume de Naples (1590-1760)*. Seyssel : Champ Vallon.

Le Roux (Gaël), De Vleeschouwer (François), Weiss (Dominik), Masson (Olivier), Pinelli (Éric) & Shotyk (William). 2019. « Learning from the past: fires, architecture, and environmental lead emissions ». *Environmental Science and Technology*, 53(15), p. 8482-8484. En ligne : <https://doi.org/10.1021/acs.est.9b03869> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

Marconi (Paolo). 1993. *Il Restauro e l'architettura, teoria e pratica in due secoli di dibattito*. Venise : Marsiglio.

Navarro Yashin (Yael). 2009. « Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge ». *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15(1), p. 1-18.

Nora (Pierre). 1972. « L'événement monstre ». *Communications*, 18, p. 162-172.

Nora (Pierre). 2011. *Présent, Nation, Mémoire*. Paris : Gallimard.

Otero-Pailos (Jorge). 2019. « In Notre-Dame, we find a heritage that invites us to breathe and reflect. A spire competition is the wrong approach ». *The Art Newspaper*, 19 avril. En ligne : <https://www.theartnewspaper.com/comment/a-proustian-call-to-arms-on-notre-dame> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

Paine (Crispin). 2013. *Religious Objects in Museums: Private Lives and Public Duties*. Londres : Bloomsbury.

Penez (Catherine) (dir.). 1999. *Regards sur le patrimoine religieux : De la sauvegarde à la présentation*. Arles : Actes Sud.

Riegl (Alois). 2015. *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Trad. de l'allemand de Daniel Wiczorek. Paris : Seuil [1^{re} édition originale : 1903].

Rykner (Didier). 2019. « Audrey Azoulay est-elle légitime pour s'occuper de Notre-Dame ? ». *La Tribune de l'Art*, 22 avril. En ligne : <https://www.latribunedelart.com/ces-faits-ont-ete-encore-peu-commentes-il-sont> (consulté le 1^{er} décembre 2019).

Saint-Martin (Isabelle). 2015. *Art chrétien / art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIX^e-XX^e siècles*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Sitte (Camillo). 1996. *L'Art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Trad. de

l'allemand de Daniel Wiczorek. Paris : Seuil (Points Essais) [1^{re} édition originale : 1889].

Verkaik (Oskar) (dir.). 2013. *Religious Architecture: Anthropological Perspectives*. Amsterdam : University Press.

Auteur

Dominique Poulot, chercheur à l'UMR CNRS LARHRA (Lyon), consacre ses travaux à l'histoire culturelle du patrimoine. Il a collaboré à de nombreux ouvrages collectifs et à des programmes de recherche européens. Il a notamment publié *Musée et muséologie* (2009), *L'Art d'aimer les objets* (2016) et, avec Catherine Ballé *Musées en Europe* (2019).

Courriel : Dominique.Poulot@univ-paris1.fr

RÉSUMÉ DE MÉMOIRE

L'atelier ardent (1929-1949): une archéologie de la muséalisation militante de l'atelier-musée Antoine Bourdelle

Léa Jaurégui

Mémoire de master 2 en études muséales,
Université de Neuchâtel, soutenu le
23 février 2018

« Devant les restes d'un homme qui fut grand, une autre idée se lève bientôt. Bourdelle, dans ce dernier atelier, reposait au milieu de ses œuvres. [...] c'était Bourdelle encore qui se veillait lui-même ; on aurait osé dire que lui-même était devenu statue, comme il le devait » (Bost, 1929 : 1). Ainsi se clôt l'un des comptes rendus de la veillée funèbre d'Antoine Bourdelle, entremêlant hommage au génie disparu, amalgame entre atelier mausolée et grand œuvre sculpté jusqu'à la métamorphose de l'artiste en œuvre d'art totale, éternelle. C'est précisément cette interpénétration entre représentations fantasmées, mythes construits et mises en scène théâtrales, qui irrigue et sacralise l'atelier, justifiant sa transformation en musée pérenne. Cette dernière n'est effective que vingt ans après la mort du sculpteur, sous la tutelle de la Ville de Paris. Cette période d'errance constitue le théâtre de luttes et de mutations continues. Aussi ouvre-t-elle le champ à une étude concrète du phénomène de muséalisation. Selon André Desvallées et François

Mairesse, celui-ci correspond à l'« opération qui consiste à extraire, physiquement ou conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *museum* ou muséologie, "objet de musée", soit à la faire entrer dans le champ du muséal » (Desvallées & Mairesse, 2011 : 251).

L'analyse de la genèse du Musée Bourdelle offre l'occasion d'interroger et de mettre en perspective cette définition qui pose la question centrale de la constitution et de l'identité du musée. Ce mémoire se focalise sur la manière dont les ateliers Antoine Bourdelle composent un creuset malléable, polymorphe, lors de leur laborieuse transformation en institution muséale, entre la mort du sculpteur de Montauban en 1929 et l'inauguration du musée en 1949. En d'autres termes, il s'attache à étudier le processus de muséalisation à l'œuvre dans un espace transitoire, en pleine effervescence, à la fois représentatif et irrémédiablement singulier du genre de l'atelier-musée.

Fondements photographiques

En concertation étroite avec la conservation et la documentation du Musée Bourdelle, il s'agissait de poursuivre l'exploration des archives de l'institution et, plus spécifiquement, du fonds photographique nouvellement inventorié. Quelques lourds albums – frappés de l'intitulé « musée » – et de multiples clichés isolés se distinguèrent rapidement en un corpus homogène de vues de salles mélangées. Datées à première vue des années 1930-1950, ces archives semblaient constituer une parfaite introduction à la phase d'incubation de l'institution, largement méconnue. Éclipsée par la fascinante vie de l'artiste ou par l'historiographie de l'établissement officiel, cette période persistait comme une tâche aveugle dans l'histoire du musée, laissant toute place à de nouvelles découvertes.

La première étape du défrichage consista en une immersion photographique, en procédant systématiquement par croisement des vues pour reconstituer par induction les espaces et les œuvres en présence. Il fut alors possible, par recoupements, de parvenir à des datations affinées ainsi qu'au relevé des mouvements des œuvres et des mutations du parcours. Une prise de distance réflexive s'avéra nécessaire pour interroger les décrochements, les constructions et les arrangements latents de ces instantanés. Ces derniers appelèrent en outre une remise en contexte face à la culture visuelle et aux usages contemporains de la photographie. À ce titre, l'étude des modalités de diffusion et de réception des images de presse fut déterminante pour le propos. Force fut de constater que les prises de vue passées au crible revêtent des fonctions plurielles : réinterprétations esthétiques des œuvres et des lieux fantasmagoriques, riche fonds destiné à mettre en valeur l'iconographie du musée en devenant dans des journaux à grand tirage. Au-delà, elles

forment une documentation visuelle fondamentale, soubassement de l'historiographie mouvementée de l'institution à naître.

De l'image à l'histoire, de la photographie à la muséographie

Deux sources textuelles prépondérantes furent exploitées afin de confronter ces images : les guides de visite émanant des ateliers en 1938 puis du musée en 1949, détaillant la liste des œuvres exposées salle par salle. Ce premier socle fut enrichi et affiné par la confrontation aux sources manuscrites renfermées par la documentation du musée : les archives du sculpteur puis les notes de son épouse, Cléopâtre Sevastos-Bourdelle. Pendant la période de latence, la régularité des actualités illustrées dans la presse permit de déterminer des datations *postquem* et de dessiner les jalons stables d'une trame chronologique resserrée. Ces différents temps édifièrent un canevas préliminaire foisonnant afin de définir le plus précisément possible le cadre spatio-temporel de l'étude à venir. La démultiplication et les recoupements de ces sources polyphoniques furent une condition *sine qua non* pour tenter d'esquisser, avec toutes ses nuances, le panorama et le portrait de ce lieu polymorphe (figure 1).



Figure 1. Bourdelle posant dans l'atelier, avant 1925, d'après un négatif sur plaque de verre à développement au gélatino-bromure d'argent, 18 x 24 cm. © Paris, Musée Bourdelle, inv. MBPV 4028.

Le premier mouvement de la démonstration remet en perspective, suivant un ordre chronologique, les étapes charnières des deux décennies étudiées. Aux apparitions en filigrane du dessein muséal au cœur des écrits du sculpteur font suite les plans et les lettres qui donnent corps au musée souhaité, rêvé par l'artiste. Après la mort du maître, le passage de relais voit l'affirmation inlassable et tenace de Cléopâtre Sevastos-Bourdelle. À force de visites, de campagnes de presse et de persuasions militantes, le projet connaît une première ébauche en 1938 alors que sourdent les premiers affrontements européens. La période de l'immédiat après-guerre couronne de succès les efforts ininterrompus des proches du sculpteur, s'accomplissant en 1949 par l'ouverture effective d'un musée restreint, réduit, mais public et officiel (Simier, 2015 : s. p.).

La seconde partie se concentre plus avant sur la *Visite aux Ateliers Antoine Bourdelle* de 1938, livret de visite assorti d'un ensemble cohérent de photographies de chaque salle. Au cœur de cette micro-chronologie, les salles successives du proto-musée se prêtent à une analyse visuelle, déclinée à diverses échelles. D'emblée, un panorama général des lieux, soulignant l'articulation des salles et la construction d'un propos global sur l'art d'Antoine Bourdelle, offre l'occasion de dresser une vue d'ensemble de cette première mise en forme. Par la suite, le détail de la sélection et des modalités de monstration des œuvres en présence ouvre une analyse plus resserrée du microcosme de chaque espace indépendant (Théault, 2016 : s. p.).

« Au creux des ateliers, on dirait que le maître va bientôt revenir, tant il semble que tout l'attend » (Deroyer, 1932)

Sur le plan historiographique, cette étude se place à la croisée de trois thématiques majeures : le mythe élaboré autour du sculpteur illustre, l'espace mythique du foyer de création et la naissance d'une institution muséale. Au prisme de l'atelier central,

la dernière section interroge le travail de recomposition et de reconstruction de cet atelier mythique en utopie authentique.

Dominique de Font-Réaulx résume les antagonismes qui travaillent ce territoire hybride agrégeant : « lieu de vie / lieu de mémoire, intime / public, caché / ouvert, accumulation / choix, fouillis / ordonnancement, acte créateur / œuvre aboutie, émotion / édification » (Font-Réaulx, 2016 : 46). Ces oxymores s'apparentent aux « lieux de mémoire » (Nora, 1997 : vii : « Ces lieux, il fallait les entendre à tous les sens du mot, du plus matériel et concret, comme les monuments aux morts ou les archives nationales, au plus abstrait et intellectuellement construit [...] »), mêlant enjeux de commémoration et de patrimonialisation d'un espace vécu. En effet, l'atelier principal de Bourdelle, saturé de sa mémoire et de sa présence, reste le lieu le plus photographié, le plus fidèle à son organisation originelle et le plus éloquent de la géographie bourdellienne. Cette mise en exergue s'appuie tant sur la scénographie générale – l'éclairage, l'esthétique des murs et des parquets, le mobilier – que sur la présentation plus ciblée des œuvres – les socles, la profusion et l'enchevêtrement. Cet agencement dramatisé renforce la magie des lieux habités, contribuant à exalter la puissance créatrice subjective du maître de Montauban (figure 2).



Figure 2. Vue de la salle du Centaure, 1938, album « Musée », tirage au gélatino-bromure d'argent. © Paris, Musée Bourdelle, inv. 4590.

De manière sous-jacente, le parcours en spirale se construit sur une gradation menant des grands espaces de travail collectif jusqu'au *studiolo* autarcique du sculpteur. La vocation artistique devient synonyme

de sacerdoce aux accents christiques. En effet, cette dernière étape est transfigurée en *cella*, en autel sacré abritant les reliques de la présence du génie en ce refuge intime (Lemoine, 2010 : 217-226). Ce microcosme, imprégné de fantasmagories, met en question et révèle les décrochements, voire les contradictions en jeu dans la transformation muséale. Jean Davallon caractérise « le paradoxe de la muséalisation » comme la conciliation entre la « fidélité du souvenir et la gestion dynamique de la mémoire » (Davallon, 1986 : 132). Au cœur de ce hiatus temporel réside précisément tout l'enjeu de l'atelier muséalisé : il recrée l'illusion d'une intégrité figée, légitimée par le fantôme de l'artiste, tout en ne cessant de s'accomplir à chaque visite au présent et de s'accorder aux mutations des attentes du public. Cette préservation intacte fantasmée minore la transformation muséale pour permettre à la création de se dévoiler dans toute sa majesté fascinante.

Partant d'une solution pragmatique, face aux réticences des autorités publiques et au manque de moyens au sortir des deux guerres mondiales, le repli sur les ateliers saturés de l'empreinte providentielle du maître de Montauban devient une caractéristique fondamentale du projet muséal. Aussi, un panorama complexe des lieux peut-il être brossé, mêlant approches chronologiques et spatiales en croisant des sources polyphoniques. Cet objet d'étude protéiforme nous introduit aux enjeux et aux écueils d'une muséalisation à l'œuvre, dont il est possible de passer au crible les strates et les subtiles inflexions sur une temporalité élargie. Ce processus rejoue perpétuellement l'équilibre précaire entre fossilisation immuable et métamorphoses dynamiques. Cette transformation au long cours dévoile en filigrane la réception et la construction de la figure de l'artiste, et spécifiquement celle de l'avatar du sculpteur, héraut de la modernité. Plus concrètement, les modalités de sélection et de présentation du riche fonds légué soulignent les spécificités irréductibles de l'atelier central et la construction latente d'un discours orienté. Tout en puisant dans les exemples contemporains – les musées étatiques, les musées

monographiques jumeaux, les expositions temporaires essentielles de l'art d'Antoine Bourdelle –, ce proto-musée bénéficie d'une large liberté d'interprétation, s'imposant comme un laboratoire muséographique fructueux.

Bibliographie

Bost (Pierre). 1929. « L'atelier ardent ». *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 12 octobre, p. 1.

Davallon (Jean). 1986. *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Deroyer (Michelle). 1932. « L'État acceptera-t-il les œuvres de Bourdelle ? ». *L'Intransigeant*, 10 septembre.

Desvallées (André) & Mairesse (François). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Font-Réaulx (Dominique de). 2016. « De l'atelier au musée, le musée-atelier, les ambiguïtés d'un genre muséal singulier ». *Romantisme*, 173, p. 45-55.

Nora (Pierre). 1997. *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

Lemoine (Colin). 2010. « L'atelier d'Antoine Bourdelle, mythologie et épiphanie de l'œuvre », p. 217-226 in *Gli ateliers degli scultori. Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno, 24-25 ottobre 2008)* / sous la direction de Mario Guderzo. Possagno : Museo Canova.

Simier (Amélie). 2015. « Aux origines du Musée Bourdelle : la donation de 1949 » in *Chosir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris* / sous la direction de Chantal Georgel. Paris : collections électroniques de l'INHA.

Théault (Chloé). 2016. « Le musée Bourdelle, lieu de mémoire et de valorisation d'une collection monographique ». *In Situ. Revue des patrimoines*, 29, 21 juillet.

Courriel : lea.jauregui@gmx.com

EXPÉRIENCES ET POINTS DE VUE

La tombe de Rodin, apogée de la construction du mythe de l'artiste dans la maison-musée

Bénédicte Garnier
Musée Rodin

Le musée Rodin de Meudon¹ appartient à la catégorie des maisons d'artiste. Mais il naquit alors qu'une décision radicale en bouleversait l'identité. En 1917, Rodin fut inhumé sur ses terres, là où il vécut et créa pendant 24 ans. Ce geste fort provoqua un bouleversement du lieu ; le centre de gravité se déplaça dès lors vers sa tombe, au risque de changements architecturaux, topographiques et paysagers qui détruisirent en partie le lieu originel. Mais ce geste accentua l'identité du lieu, désormais dédié à la mémoire, et renforça l'écriture dans l'espace du mythe de l'artiste, tracée du vivant du sculpteur.

Une maison-sculpture

Entre 1893² et 1917, Rodin, architecte et paysagiste, n'eut de cesse de modeler le site selon son désir. Il y bâtit non seulement des ateliers dédiés à sa sculpture et à ses collections d'antiques, mais il mit en scène dans l'espace son propre mythe d'artiste.

1. Musée classé au titre des sites en 1911 et au titre des monuments historiques en 1972, labellisé « Maisons des illustres » en 2011.

2. Rodin loua la villa des Brillants à la fin de l'année 1893. Sur l'histoire du lieu, voir Garnier, 2015.

Comme Claude Monet à Giverny, Rodin, sur la colline des Brillants dominant la Seine, inventa un lieu pour la postérité, aidé de ses contemporains qui en firent l'hagiographie à travers les récits et les photographies diffusés par les livres et les revues. Rodin s'y dessinait sous la physionomie d'un Phidias des temps modernes, dominant Paris depuis son Parthénon. De rituel en rituel, il mettait en scène une « poétique de l'espace », telle que la nomma plus tard Gaston Bachelard (1957). Le sculpteur définit Meudon comme un lieu refuge, à distance de Paris et de la critique hostile. Entre ciel et terre, ce lieu fut l'ermitage, l'espace de l'intimité et de la solitude, propice à la rêverie, aux promenades, pour redécouvrir le paysage au petit matin, avant le temps de la création. Ricciotto Canudo³ en décrivit la puissance :

« Dans la maison du sculpteur vivant, l'émotion est augmentée par sa présence vigilante, et sa personne et sa voix animent ses créatures par la puissance toujours nouvelle de la perfection à laquelle tend sa volonté. Aucun musée ne donnera jamais l'impression ultra-réelle qui nous frappe au milieu d'une œuvre caressée et complétée par le

3. Ricciotto Canudo (1877-1923), artiste et critique italien qui rendit visite à Rodin.

geste, par le regard, par la voix de celui qui la forma. Les statues vivent autour de lui, elles apparaissent liées à lui comme la main même qui les enfanta, vivant comme il le veut, comme lui-même vit » (1913 : 23).

Entre « ultra-réel » et fiction, les enjeux de la villa se dévoilèrent au fil du temps. Le lieu fut l'expression même de l'artiste et prit la forme dynamique de sa démesure. Meudon devint une sorte de maison-sculpture, un espace de métamorphose, et, de la même façon que ses propres statues, ses dessins ou sa collection, une œuvre en soi. Rodin le créateur fit bâtir en 1900 un musée pour ses antiques puis, en 1901, fit reconstruire le pavillon de l'Alma⁴ pour en faire son atelier. L'œuvre et la collection pouvaient se déployer sur les hauteurs du site, dans ce creuset fertile, autour de la villa et du lieu de vie.

Un lieu sacré

Après 1902, le sculpteur inscrivit dans le lieu la dimension du sacré. Il exposa dans la perspective de la Seine un moulage d'un Bouddha de Borobudur, provenant de l'Exposition universelle de 1900 (Garnier, 2014). Il venait y méditer, en contemplant la vue. Ludwig Weber, en 1904, compara alors l'ermitage de Meudon à la maison de Nietzsche à Weimar :

« L'artiste a établi sa demeure à Meudon, près de Paris. C'est là où il vit isolé, seul avec les personnages de son imagination, ainsi que Klinger. La statue de Bouddha de son jardin est le symbole de la paix désirée ardemment par une humanité sublime, glorieuse. C'est là son monde où il est Tout lui-même⁵. »

4. En 1900, Rodin avait fait construire ce pavillon place de l'Alma pour abriter sa première grande exposition parisienne, en marge de l'Exposition universelle.

5. « Rodin, sans connaître Nietzsche, a pu être enivré par les mêmes pensées qui enivrèrent Nietzsche le grand solitaire. On érige à présent à Weimar un panthéon, en souvenir des créations de Nietzsche. Rodin est solitaire dans le même sens que Nietzsche » (Ludwig Weber, « Feuilleton. Leipziger Kunstverein. Auguste Rodin », *Leipziger Tageblatt*, 1^{er} décembre 1904.

La nature de Meudon semblait agir comme un révélateur de l'humanité de Rodin : « Cette vie, il a appris à l'embrasser d'un amour encore plus pénétré de foi, depuis qu'il loge là-bas dans cette solitude champêtre. Elle se montre à lui comme à un initié, ne lui cache plus rien nulle part⁶. » En 1906, Rodin ajouta sur une autre parcelle, au-delà du Bouddha et au plus près de la Seine, ce que l'on peut aujourd'hui considérer comme la première pierre de l'édifice de la tombe. Il avait acheté un lot de fragments de pierres sculptées, provenant du château d'Issy⁷, et les fit remonter sur la forme d'une pseudo-façade. Ce n'était alors que la première étape d'un projet plus vaste puisqu'elle devait ouvrir sur un musée pour la postérité. À partir de 1909-1910, l'idée d'un musée à l'hôtel Biron mit un terme à toute nouvelle construction. Jusqu'à la mort de l'artiste, la façade, comme la ruine d'un temple sur une terre sacrée, se découpait sur le ciel et fut un lieu de méditation et d'observation du paysage⁸.

La cérémonie des adieux

C'est à cet emplacement que l'on décida d'ériger le tombeau de l'artiste. L'idée semble assez tardive et germa peu avant la mort de Rodin en 1917. Une photographie représentant *Le Penseur* devant la façade, rangée dans une enveloppe annotée « photos autographiées, Docteur, 30 mars 1916 » sème le doute⁹. On y voit une statue du *Penseur* en plâtre posé sur l'herbe à même le sol, dans une zone qui semble être en chantier. S'agit-il d'une préfiguration d'une tombe ou d'un monument à cet emplacement, datant de 1916, ou plus simplement de l'épisode du creusement de la tombe à la fin de l'année 1917 ?

6. Rainer Maria Rilke en 1907 (1966 : 449). Rainer Maria Rilke devint secrétaire de Rodin en septembre 1905 et vécut à Meudon jusqu'en mai 1906.

7. Bâti par Pierre Bullet (1639-1716) à la fin du XVII^e siècle et incendié en 1871.

8. Harry Ellis, Rodin devant la façade du château d'Issy, négatif gélatino-argentique sur verre, Musée Rodin, Ph. 07756.

9. Anonyme, *Le Penseur* devant la façade du château d'Issy, épreuve aristotype, Musée Rodin, Ph. 00600.

Le 14 février 1917, Rose, l'épouse du sculpteur, mourut à la villa des Brillants et fut tout d'abord enterrée au cimetière municipal de Meudon le 19 février. Le 20 mars, Léonce Bénédict¹⁰ et Étienne Clémentel¹¹, sans doute plus encore que Rodin, très affaibli, décidèrent de faire du futur musée un lieu mémoriel et demandèrent au maire de Meudon l'autorisation d'inhumer le sculpteur et sa femme dans le jardin de la villa, en insistant sur l'enjeu d'un tel acte : « Rodin a marqué le désir que le musée annexe de Meudon qui renfermera l'ensemble de son œuvre et ses souvenirs [...] comprît également sa sépulture [...] afin de reposer éternellement au milieu du peuple de ses créations¹². » Le 6 juin, le maire de Meudon consentit au principe d'inhumation ; le corps de Rose fut transporté durant l'été dans la nouvelle tombe, devant la façade du château d'Issy¹³. L'idée du décor semble alors prendre forme. En septembre, Léonce Bénédict commanda à Eugène Rudier une statue en bronze du *Penseur* en guise d'ornement. Il choisit une œuvre emblématique, symbolisant l'homme autant que le sculpteur. Rodin mourut le 17 novembre 1917. Son corps fut tout d'abord exposé dans l'atelier de la villa et photographié, vêtu d'une robe de moine, imagerie qui fut largement diffusée dans la presse. Le pèlerinage au grand homme et la vénération du corps de l'artiste, initiés de son vivant, se poursuivaient au moment de sa mort et encore bien après. L'inhumation dans le

10. Léonce Bénédict (1859-1925), directeur du Musée du Luxembourg et premier directeur du Musée Rodin.

11. Étienne Clémentel (1864-1936), homme politique et l'un des exécuteurs testamentaires de Rodin.

12. Lettre de Léonce Bénédict au maire de Meudon, 26 mars 1917, Archives municipales de Meudon, cote R 2781.

13. Un an plus tôt, Rodin signalait les donations de sa villa de Meudon, de son œuvre, de ses collections et de ses archives à l'État français en échange de la création d'un Musée Rodin bicéphale, à l'hôtel Biron et à la villa des Brillants.

jardin de Meudon répondait sans doute à son vœu ancien : « Et, lorsque mon heure viendra, je m'étendrai dans la nature et je ne regretterai rien » (Cladel, 1917).

L'idée de funérailles nationales, un temps imaginées au Panthéon, fut abandonnée par Clemenceau, alors chef du gouvernement. Les obsèques civiles se déroulèrent à Meudon, autour du tombeau. Sur les photographies, l'impression de foule fut renforcée par les dimensions modestes de la parcelle, enserrée entre clôtures et murs (figure 1).



Figure 1. Pierre Choumoff, l'enterrement de Rodin devant la façade du château d'Issy, 24 novembre 1917, épreuve gélatino-argentique. © Musée Rodin, Ph. 16521.

La scénographie se dessinait : deux statues en plâtre de *L'Ombre* par Rodin se détachaient dans les niches de la façade du château d'Issy tandis que *Le Penseur* en plâtre était posé sur la pierre tombale, devant la colonnade, en rappel de la statue inaugurée devant le Panthéon en 1906. Ainsi la vision de la tombe venait parfaire l'image de la maison-monde, là où le génie de l'artiste pouvait être enfin reconnu. La mise en scène rappelait la symétrie du tombeau des Médicis par Michel-Ange dans la basilique de San Lorenzo à Florence. Elle permettait aussi la superposition des images du Panthéon et du Panthéon, et inscrivait Rodin dans la filiation de Phidias et de Michel-Ange, tout en évoquant le culte contemporain que vouait la patrie reconnaissante aux grands hommes.

Un musée-mémorial

Après la mort de l'artiste, Léonce Bénédite définit le musée de Meudon comme le lieu de l'intime, de l'atelier et du processus créatif, en opposition au musée de Paris qui présentait l'œuvre achevée. L'architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux, Henri Eustache, fut chargé de l'érection du monument de la tombe, achevé en 1919. Le décor éphémère en plâtre des obsèques fut remplacé par un décor de bronze, avec *Le Penseur*, *Adam* et *L'Ombre*. On fit inscrire en grandes lettres « RODIN » sur le devant de la tombe. Un nom unique sans prénom ni date, le nommant de manière intemporelle, à l'instar de Michel-Ange ou de Phidias. À l'arrière, les prénoms, noms et dates et lieux de naissance et de mort d'Auguste Rodin et de sa femme Rose Beuret resituent le couple dans l'espace et le temps.

L'implantation de la tombe fut un geste essentiel dans le processus de muséification. Le point central se déplaça du haut du site, avec la villa, lieu de vie, et le pavillon de l'Alma, lieu de création, vers la Seine et le tombeau, lieu de mémoire. C'est de là que le musée poursuivait les constructions inachevées du vivant de l'artiste. Dès 1930, Georges Grappe¹⁴ fit bâtir une galerie derrière la façade du château d'Issy et le tombeau pour abriter les plâtres de Rodin. Les deux bronzes de *L'Ombre* et d'*Adam* disparurent de la façade (figure 2).

Grappe détruisit ensuite les bâtiments existants, la maison des secrétaires et le pavillon de l'Alma, jugé trop vétuste, afin de redessiner les jardins en homogénéisant les parcelles et en bouleversant la topographie. L'objectif était d'ouvrir, depuis le point culminant du site, la vue sur le tombeau et sur le fleuve en contrebas, et d'aménager la promenade du visiteur. En changeant la destination du lieu, le musée effaça la mise

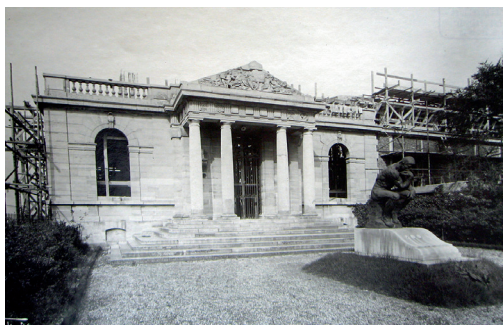


Figure 2. Paul Cade, construction de la galerie des plâtres derrière la façade du château d'Issy, 1930-1931. © Musée Rodin.

en scène imaginée par l'artiste pour créer une scénographie muséale dont la tombe devint le point d'orgue.

De manière paradoxale, les directeurs successifs du Musée Rodin furent à la fois obsédés par l'utopie du lieu originel et contraints d'en faire table rase pour le transformer en musée et l'inaugurer enfin en 1948. Entre 1917 et 1948, un long temps d'entre-deux que l'on peut peut-être assimiler au temps du deuil fut nécessaire pour transformer la maison de Rodin avec son atelier en un musée accessible au public¹⁵. Le parcours guidait désormais le visiteur vers la tombe, par une volée d'escalier. Il s'y recueillait et passait dans une autre dimension. La sépulture accentuait le sentiment d'intimité avec Rodin, par sa présence invisible, évoquée par la seule vision de son nom et de son œuvre emblématique. La présence du corps de l'artiste constituait le lien par excellence entre le passé et le présent. Le visiteur n'est plus dans le musée, devant des reconstitutions ou des évocations, l'atelier, la chambre ou le jardin, mais entre dans un espace ressenti comme authentique et, pourrait-on dire, vivant. La tombe cristallisait l'idée d'une transmission de la pensée de l'homme et de l'œuvre. De là, le visiteur pénétrait dans la galerie des

plâtres, par la porte de la façade du château d'Issy, pour découvrir l'œuvre de Rodin, en remontant dans le temps.

Rares sont les tombes dans les musées d'artistes et autres illustres. Mais leur présence semble augmenter l'intensité et la réalité du lieu. Peut-on comparer celle de Rodin à celle d'Aristide Maillol, surmontée d'un bronze de *La Méditerranée*, transférée selon son vœu, pour le centenaire de sa naissance, en 1961, dans sa maison La Métairie de Banyuls, ou encore celle d'Elsa Triolet et Louis Aragon au Moulin de Villeneuve, qui réunit le couple dans la mort ? Aujourd'hui, à Meudon, le visiteur peut ressentir plus qu'il ne peut réellement voir le lieu de vie et de création du sculpteur. Il est confronté à un récit et un dispositif fictionnels, inventés par Rodin puis par les conservateurs successifs du musée, entre fantaisie et réalité.

Bibliographie

- Bachelard (Gaston). 1957. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bailly (Jean-Christophe). 2012. *Le Dépaysement, Voyage en France*. Paris : Seuil.
- Rodin (Auguste). 2003. *Éclairs de pensée. Écrits et entretiens sur l'art*. Édition d'Augustin de Butler. Paris : Éditions de l'Amateur.
- Canudo (Ricciotto). 1913. « Une visite à Rodin ». *Revue hebdomadaire*, 5 avril 1913, p. 22-38.
- Cladel (Judith). 1917. « La mort de Rodin ». *Les Arts français*, 1917, p. 197.
- Garnier (Bénédicte). 2014. « Vivante immobilité. Une collection de gestes antiques », p. 133-150 in *Rodin et la danse de Civa* / sous la direction de Katia Légeret. Paris : Presse universitaires de Vincennes.
- Garnier (Bénédicte). 2015. *Rodin intime, la villa des Brillants à Meudon*. Paris : Éditions du Chêne.
- Lenormand-Romain (Antoinette) & Marraud (Hélène). 1996. *Rodin à Meudon. La villa des Brillants*. Paris : Éditions du Musée Rodin.
- Rilke (Rainer Marie). 1966. *Œuvres. Vol. 1 Prose*. Paris : Seuil.

Auteure

Bénédicte Garnier est responsable des activités scientifiques de la collection d'antiques et du musée Rodin de Meudon au Musée Rodin. Docteure en histoire de l'art à l'Université Paris-Sorbonne (*Le Cercle des antiques : histoire de la collection d'antiques du sculpteur Auguste Rodin*, 2000), elle est aussi diplômée de l'École du Louvre (*Le Décor sculpté du château de Vaux-le-Vicomte de 1656 à nos jours*, 1990). Elle a été commissaire de l'exposition *La Passion à l'œuvre, Rodin et Freud collectionneurs* (Musée Rodin, 2008) et co-commissaire des expositions *Rodin, le rêve japonais* (Musée Rodin, 2007), *Rodin. La lumière de l'antique* (Musée de l'Arles antique et Musée Rodin, 2013), *Rodin and the Ancient Greece* (British Museum, 2018). Elle a publié *Rodin, l'antique est ma jeunesse* (Musée de l'Arles antique et Musée Rodin, 2013), *Rodin and the Ancient Greece* (British Museum, 2018). Elle a participé à plusieurs journées d'étude et colloques sur les maisons-musées et collabore aux réseaux « Maison des illustres », « Rendez-vous à l'atelier », « musées monographiques » et « The International Artist's Studio Museum Network », créé en Angleterre par la Watts Gallery.

Courriel : garnier@musee-rodin.fr

14. Georges Grappe (1879-1947), directeur du Musée Rodin de 1925 à 1945.

15. Paul Cruet, mouleur de Rodin, y poursuivait son activité pour le musée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Concevoir le projet d'une maison d'écrivain : le cas de la Maison de Balzac à Paris

Yves Gagneux

Maison de Balzac, Paris

La Maison de Balzac est le dernier des domiciles parisiens de l'écrivain qui subsiste aujourd'hui. Il y a vécu entre 1840 et 1847, trouvé le titre *La Comédie humaine* et écrit plusieurs de ses meilleurs romans.

Dès son ouverture au public en 1910 et pendant presque un siècle, la maison s'est présentée comme un lieu de pèlerinage pour des admirateurs sensibles à sa charge émotive, et qui se satisfaisaient d'une évocation du grand homme. Comme le montre un cliché anonyme de 1909 (figure 1),

la maison est au cœur de la visite, mise en valeur par des bouquets de fleurs, un piano, des éléments décoratifs. Sur les murs, des portraits de Balzac voisinent avec des gravures présentant les lieux où il a vécu, ses relations, les personnages de ses romans, sans ordre apparent.

L'intérêt pour la biographie s'est traduit par l'acquisition de portraits d'amis, de membres de la famille, d'objets personnels, puis d'éditions anciennes et de manuscrits. Une photographie de René Messager des années 1960 témoigne de la prédominance de la biographie, sans réelles nuances (figure 2). Accrochés aux murs, un portrait de Balzac, un crucifix lui ayant appartenu, le portrait de son père et ceux de trois femmes qu'il a aimées. Les chandeliers sont placés sur la cheminée comme éléments de décoration. La table de travail supporte sa cafetière, quelques volumes posés négligemment, des poupées en porcelaine dont Balzac se serait servi pour trouver l'inspiration, le nécessaire à écrire de M^{me} Hanska et un encrier de provenance indéterminée.



Figure 2. René Messager : le cabinet de travail de Balzac vers 1960. © Maison de Balzac.

Jusqu'aux années 1980, la biographie est restée essentielle, mais s'est progressivement recentrée sur l'écriture. La Maison de Balzac connaît ensuite une mutation majeure en abandonnant la biographie pour mettre l'accent sur l'œuvre romanesque, et en rejetant l'évocation du passé pour insister sur son universalité. Une telle évolution n'est pas si banale, et l'on est en droit de s'interroger sur ses modalités, ce qui l'a déterminée et, plus généralement, sur la manière dont peut s'exprimer et se mettre en œuvre un nouveau projet dans une maison d'écrivain.

Un musée dépend de ses collections : seules comptent les idées qui peuvent être matérialisées. Il n'illustre pas un discours mais utilise des œuvres pour stimuler les visiteurs, changer leur perception. Une nouvelle présentation est notamment conditionnée par trois éléments :

- le choix des thèmes qui dépend des collections dont on dispose. Or le fonds d'un musée évolue très lentement car la politique d'acquisition est limitée par des contraintes budgétaires comme par la réalité du marché ;
- le musée trouve sa raison d'être dans l'accueil des visiteurs. Il doit tenir compte des réactions et des demandes

du public, et, si possible, les anticiper ;
- enfin, le musée est déterminé par ses espaces. Une maison ancienne comme celle de Balzac, aux pièces étroites et peu nombreuses, avec leurs fenêtres, portes ou cheminées, offre moins de liberté qu'un bâtiment conçu pour l'exposition des œuvres.
L'idée que ses responsables se font du musée ne peut s'exprimer sans tenir compte de ces facteurs.

La réflexion ayant conduit à transformer le musée a, au départ, pris appui sur une thèse de doctorat consacrée au culte des reliques de saints à Paris aux XIX^e et XX^e siècles (Gagneux, 1997), qui démontrait que les dispositifs créés autour des reliques avaient servi à diffuser des valeurs, des convictions, des conceptions de l'Église. On connaissait la propagande par les textes, et celle par l'image ; le culte des reliques met en évidence la propagande par le mobilier. La recherche relevait aussi que le modèle d'analyse élaboré pour les reliquaires s'applique aisément aux monuments des dictateurs comme à ceux des grands hommes : il était tentant de l'éprouver sur des maisons d'artistes.

Anciennes ou récentes, vides ou dotées d'un mobilier presque intact, les maisons d'écrivains présentent une grande variété, aussi le public a-t-il une idée peu précise de ce qu'il va découvrir. Il s'attend généralement à une plongée dans l'intimité des écrivains. Le rapport Melot sur le patrimoine littéraire le soulignait

« [...] on ne peut faire table rase de ce qui nous y attire d'une manière presque magnétique : le bouquet de fleurs qu'affectionnait Tchekhov, et qui ne fane jamais, la tasse de thé toujours fumante, pieusement remplie par des gardiens fidèles, sur le bureau où Dostoïevski est mort, la plume à la main, comme aussi, en France, l'horloge de la Vallée aux Loups qui marque toujours des heures d'outre-tombe, ou la table mise dans le salon de Nohant où chaque visiteur peut se croire, un instant, invité à prendre place entre Flaubert et Chopin » (Melot, 1996 : 14).



Figure 1. Anonyme : l'intérieur de la maison de Balzac vers 1909. © Maison de Balzac.

Assimiler les maisons d'écrivains à des lieux de pèlerinage était déjà discutable en 1996. Vingt ans plus tard, avec la suppression de la biographie des écrivains des programmes scolaires et la faible part laissée à l'enseignement de l'histoire de France du début du XIX^e siècle, le public susceptible de vibrer devant les lieux ou les objets qui évoquent un écrivain parce qu'il en connaît la vie et l'œuvre se raréfie : il n'est plus soutenable aujourd'hui de s'adresser aux seuls connaisseurs. Ce constat a entraîné une lente évolution dont on peut dégager quelques étapes.

Le changement commence avec Judith Meyer-Petit, première conservatrice de musée en charge d'un établissement confié avant elle à des bibliothécaires. Elle affirme, au cours des années 1980, la prééminence du musée sur la maison, ce qui l'amène à supprimer des éléments d'ambiance, rideaux et chandeliers, au profit d'un mobilier d'exposition neutre. Seul le cabinet de travail évoque désormais une présence de l'écrivain. La biographie reste au cœur de la visite, mais elle est centrée sur l'écriture, aussi les portraits des maîtresses de Balzac, par exemple, sont-ils placés en réserve (Meyer-Petit, 1998). M^{me} Petit laisse en 1998 sa place à l'auteur de cet article, qui introduit des couleurs sur les murs et remplace les vitrines en médium par d'autres en bois naturel pour corriger la froideur résultant des premiers choix.

L'œuvre romanesque a, dès l'ouverture du musée, été évoquée par des gravures tirées d'ouvrages illustrés puis, dans les années 1970, par une monumentale frise généalogique des personnages de *La Comédie humaine*. Mais les œuvres sur papier ne se prêtent pas à une exposition prolongée, et les visiteurs d'un musée attendent autre chose que des schémas, même très explicites. L'acquisition, en 1999, d'un lot de 640 plaques typographiques conçues pour l'illustration des œuvres complètes de Balzac (édition Louis Conard, 1912-1940) a

permis de consacrer une salle pérenne aux personnages de *La Comédie humaine*, et d'y intégrer cette généalogie sous une forme réduite (figure 3).

À ce stade, biographie et œuvre s'entremêlent et se complètent. En 2002 est ouverte une salle dédiée à la méthode d'écriture de Balzac, qui avait pour habitude d'exiger de ses imprimeurs cinq à dix jeux d'épreuves successifs pour corriger ses textes. La présentation met certes en avant la façon d'écrire de Balzac, mais elle sert surtout à promouvoir le travail littéraire auprès des visiteurs : elle défend une valeur plus qu'elle ne présente *La Comédie humaine*.

En 2004, obligation est faite aux musées de France de rédiger un projet scientifique et culturel. Cet exercice conduit souvent à définir un objectif général, et c'est là que la réflexion théorique, notamment le parallèle entre le culte des grands hommes et celui des saints, devient nécessaire. Durant les deux derniers siècles, l'aménagement d'un reliquaire ne relève pas de la reconstitution savante ou scientifique de ce qui a réellement été : le passé sert de prétexte à la construction d'une histoire romancée sans fondement scientifique, qui vise à affirmer le présent pour suggérer l'avenir. La comparaison d'une maison d'écrivain avec un reliquaire a aidé à prendre conscience de la vanité d'une démarche scientifique



Figure 3. Salle des personnages de *La Comédie humaine*, vers 2015. © Maison de Balzac.

dans l'aménagement : les lieux de mémoire relèvent d'un processus sociologique et proposent une conception orientée, volontairement ou non, de l'auteur et de son œuvre. L'admettre conduit à assumer la vision que l'on impose aux visiteurs. Commence alors le vrai travail, qui consiste à définir ses intentions et à les mettre en œuvre.

L'objectif de la Maison de Balzac aujourd'hui tient en un slogan : « faire lire ou relire Balzac », susciter l'envie plutôt que de proposer un enseignement. Il reste à décliner cette idée salle après salle, afin d'ouvrir au public le plus grand nombre de fenêtres sur *La Comédie humaine*.

Une nouvelle salle est conçue en 2016 à partir du don d'une sculpture de Karl-Jean Longuet (1904-1981), presque abstraite, où l'on devine Balzac étreignant une architecture, aussi foisonnante qu'incomplète, qui symbolise *La Comédie humaine*. Cette sculpture est associée à des lithographies figurant les « espèces sociales » dont Balzac a souhaité proposer la classification à travers *La Comédie humaine*, et à un schéma qui reprend les subdivisions imaginées par l'auteur désireux d'être le « premier historien des mœurs ». Pour aménager cette salle dans un musée très exigu, il a fallu faire des choix : *La Comédie humaine* a pris la place auparavant dévolue aux portraits des relations et de la famille de Balzac. Ce parti n'entérine pas un rejet de la biographie mais son déclassement : elle cesse d'être une finalité et devient un moyen parmi d'autres pour conduire à la lecture.

La remise en cause d'une partie de la collection s'est étendue au lieu : la maison n'est plus aujourd'hui considérée comme la raison de la visite, ce qu'elle était naguère, mais devient un outil utilisé pour rendre le parcours plus agréable, toujours dans le but de conduire vers l'œuvre. Cet outil est au demeurant loin d'être parfait car les petites pièces, avec l'obligation de revenir sur ses pas, si elles se prêtent parfaitement à une évocation, conviennent beaucoup moins à la présentation de séquences dynamiques.

Quelques grandes maisons d'écrivain associent des salles pédagogiques aménagées dans une structure extérieure à la visite de la maison, qui est alors vouée au pèlerinage. Une telle perspective avait été envisagée pour la Maison de Balzac par la Mairie de Paris en 2001, avec l'achat du terrain voisin pour donner au musée l'importance correspondant à un écrivain d'envergure internationale. Mais quelques années plus tard, le terrain fut revendu à un promoteur immobilier pour des raisons budgétaires. Aussi le musée doit-il aujourd'hui s'accommoder d'espaces peu adaptés à une présentation moderne de la richesse de l'œuvre romanesque de Balzac.

Le fonds du musée a évolué avec le changement de conception. La Maison de Balzac s'est longtemps préoccupée d'identifier des objets existant sur le marché, que l'on s'efforçait de faire entrer dans les collections. Dès lors qu'il est acquis que le musée doit exercer une influence, il cesse d'être le lieu de présentation d'œuvres déjà réalisées pour devenir un acteur de la création artistique, d'autant que l'œuvre romanesque de Balzac est au cœur du projet scientifique et culturel du musée. Cet engagement s'est fait dans un premier temps par hasard : l'artiste franco-américaine Louise Bourgeois mentionnait souvent *Eugénie Grandet* et *Le Père Goriot* dans ses entretiens, aussi l'auteur de cet article lui a-t-il demandé si une exposition en rapport avec ses lectures serait envisageable. Louise Bourgeois a accepté, s'est replongée dans *Eugénie Grandet* puis a créé des œuvres pour une présentation temporaire dans un musée : la seule exposition conçue par Louise Bourgeois pour un musée l'a été pour la Maison de Balzac.

Cet engouement de l'artiste pour l'écrivain comme pour sa maison était aussi heureux qu'inattendu. Il a conduit à tenter de reproduire ce qui résultait en quelque sorte du hasard, et il a semblé qu'au lieu d'attendre que les artistes découvrent Balzac, il serait plus judicieux de les amener à lire cet écrivain. En 2015, une rencontre avec Alkis Boutlis a permis de lui conseiller trois romans dont la lecture a produit un véritable choc sur ce peintre qui, selon ses

propres termes, « connaissait Balzac sans le connaître ». Il y a trouvé une matière lui permettant d'approfondir ses préoccupations personnelles et a alors vécu trois années sous le signe de Balzac, ce qui a conduit à une exposition et à plusieurs acquisitions.

Si le projet du musée est aujourd'hui clairement défini (Gagneux, 2008), il aura fallu plusieurs années pour en tirer les conséquences et se dégager des états antérieurs. Cette durée tient sans doute moins à la difficulté de théoriser qu'à celle d'appliquer des préceptes dans un domaine où la nature des collections génère une contrainte forte, tandis que la réception par le public reste difficilement prévisible. La représentation qu'on peut se faire d'une maison d'écrivain n'est pas seulement une idée, mais un choix qui n'appelle pas de justification scientifique, discutable comme tous les partis, dont le bien-fondé se mesure à la réception du public.

La démarche reste donc largement pragmatique et considère avant tout les fins : la biographie n'a pas été rejetée par principe mais parce que son insuffisance était devenue évidente. Les remarques des visiteurs ont néanmoins conduit à lui rendre un peu plus de place dans le réaménagement en cours : un projet muséal gagne à s'appuyer sur une base théorique, il reste néanmoins largement expérimental.

Bibliographie

Gagneux (Yves). 1997. *L'Archéologie du culte des reliques des saints à Paris de la Révolution à nos jours*. Thèse sous la direction du professeur Philippe Bruneau, Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Publication : 2007. *Reliques et reliquaires à Paris (XIX^e-XX^e siècles)*. Paris : Le Cerf (Histoire religieuse de la France).

Gagneux (Yves). 2008. « Quel modèle pour les musées littéraires, l'exemple de la Maison de Balzac », in *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe*,

XIX^e-XXI^e siècle. Actes du colloque « De l'imitation dans les musées. La diffusion des modèles de musées, XIX^e-XXI^e siècle » (ENS Ulm, 5-7 décembre 2007 / sous la direction d'Anne-Solène Rolland & Hanna Murauskaya. Paris : L'Harmattan.

Melot (Michel). 1996. *Rapport à Monsieur le ministre de la Culture. Mission de réflexion et de proposition sur les maisons d'écrivains*, octobre 1996.

Meyer-Petit (Judith). 1998. « Maison de Balzac, un bilan pour l'avenir ». *Collections parisiennes*, 3, p. 2-10.

Auteur

Docteur en histoire de l'art et archéologie à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), conservateur général du patrimoine, Yves Gagneux a commencé sa carrière à la conservation des œuvres d'art des églises de Paris, et dirige la Maison de Balzac depuis 1999. Il a organisé de nombreuses expositions tant en France qu'à l'étranger, parmi lesquelles *Une passion dans le désert : un roman, une exposition* (Paris, 2017), *Alechinsky et le Traité des excitants modernes* (Saché, 2013), *Louise Bourgeois : moi, Eugénie Grandet* (Paris, 2011), *Balzac, le Napoléon des lettres* (Tainan puis Taipei, 2011). Il a publié différents ouvrages relatifs à l'anthropologie religieuse au XIX^e siècle, à la méthodologie et à la mise en valeur du patrimoine, et, plus récemment, à la perception de la gastronomie.

Courriel : yves.gagneux@paris.fr

EXPÉRIENCES ET POINTS DE VUE

La patrimonialisation des maisons de collectionneurs : un cas particulier de demeure d'illustre ? L'exemple du musée-château de Villevêque (Maine-et-Loire)

Delphine Galloy

Rennes Ville et Métropole

Le château de Villevêque, écrin de la collection de Daniel Duclaux

Daniel Duclaux (1910-1999), industriel du Nord de la France et amateur d'art éclairé, a constitué sa vie durant une riche collection d'œuvres d'art et de livres, provenant essentiellement du Moyen Âge et de la Renaissance. Grâce à la prospérité de son entreprise, il est parvenu à acheter quelques pièces de très grande importance historique et d'une remarquable qualité esthétique. Il s'est également doté, progressivement, de tout un ensemble d'objets lui permettant de se créer un décor néo-médiéval comme habitat (Bertoldi, 2010 ; Galloy, 2017 : 18-39). Les photographies de son domicile à Lille révèlent en effet qu'il se servait d'une partie de sa collection pour composer l'ameublement de certaines pièces de sa maison : les cathèdres (chaises gothiques munies d'un haut dossier) et caquetoires (chaises à siège bas et dossier haut) étaient utilisées comme sièges ; les tapis anciens

recouvraient le sol ; les sculptures en bois, les bassins en laiton et les petits bronzes étaient disposés sur les coffres, les dressoirs ou les tables préalablement ornés de fragments de velours italien ; les vitraux étaient remontés dans les fenêtres ; les tapisseries anciennes servaient de tentures.

Dans un tel environnement, la distinction entre le chef-d'œuvre et le bibelot apparaissait bien ténue. Les œuvres insignes n'étaient pas mises à distance dans des vitrines ni rehaussées par des socles spécifiques. La manière dont elles étaient disposées n'obéissait à aucun classement chronologique. Leur présentation participait d'une considération sur l'arrangement général de la pièce dans laquelle elles se trouvaient, la disposition des unes dépendant de la disposition des autres, formant un tout organique.

En juin 1976, Daniel Duclaux a repéré une tapisserie dans une publicité pour la vente d'un château à Villevêque (Maine-et-Loire).

Le domaine, situé à 15 km d'Angers, est l'une des anciennes résidences des évêques. Le propriétaire de l'époque, Auguste Durel (1904-1993), peintre et collectionneur également, avait agrémenté l'intérieur de mobilier d'esprit médiéval. D'abord intéressé par l'acquisition de la tapisserie, Daniel Duclaux s'est rendu en Anjou et a découvert le château. Nul doute que ce dernier, autant objet de collection qu'écrin, soit entré en résonance avec sa façon d'habiter sa demeure en collectionneur. Il a fini par l'acheter en mai 1979 et s'y est installé définitivement à sa retraite, en 1981.

Quand Marie Duclaux (1911-2002), sa veuve, est décédée, elle a légué ce château à la Ville d'Angers, ainsi que la collection de son époux, comme celui-ci le souhaitait¹. Le legs était accompagné de plusieurs conditions : dans les douze mois qui suivraient la mort de Marie Duclaux, ouverture du château au public au moins deux jours par semaine, pour y présenter l'ensemble de la collection Duclaux. À ce propos, quelques dérogations étaient consenties : un choix d'œuvres serait exposé au Musée des beaux-arts d'Angers pour renforcer la présentation des salles XV^e-XVI^e siècles, d'autres seraient déplacées en réserve pour des raisons de conservation. Selon la volonté des donateurs, ces exceptions devaient cependant rester marginales, ce qui fut soutenu par l'ancienne Direction des musées de France : « En ce qui concerne d'éventuels dépôts de pièces de la collection Duclaux au Musée des beaux-arts d'Angers, la commission [d'acquisition] a émis des réserves sérieuses, l'ensemble réuni par M. Duclaux reflétant le goût d'un amateur éclairé de la seconde moitié du XX^e siècle et ayant son sens en tant que tel². »

1. Le legs comprenait la collection, constituée de plus de 900 objets d'art, une riche bibliothèque de littérature, d'histoire et d'histoire de l'art, la résidence et les biens qui s'y trouvaient, ainsi qu'une importante dotation financière pour les entretenir et veiller à leur valorisation. Les musées de la Ville d'Angers n'avaient pas fait l'acquisition d'un ensemble aussi considérable en objets d'art médiévaux depuis le milieu du XIX^e siècle.

2. Lettre de Francine Mariani-Ducray, directrice des musées de France, à Jean-Claude Antonini, maire d'Angers, le 17 janvier 2003 (Angers, documentation des musées).

Le musée-château de Villevêque a ouvert ses portes au public le 23 août 2003. Même s'il se trouve hors d'Angers, il constitue aujourd'hui l'un de ses six musées municipaux (avec le Musée des beaux-arts, la Galerie David-d'Angers, le Musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine, le Musée Pincé et le Muséum des sciences naturelles), dont l'organisation est mutualisée et régie par une seule équipe et une direction unique.

À considérer les conditions du legs, l'enrichissement du parcours permanent des musées d'Angers n'apparaît pas comme le dessein principal de Daniel Duclaux dans cette libéralité. Il souhaitait surtout la mise en valeur de ses efforts d'acquisition et de ses choix d'accrochage, parce qu'ils témoignent de son goût d'amateur d'art (figure 1). Ainsi, il a fait don non d'une collection seule, mais d'une maison de collectionneur, sur le modèle de nombreux musées dans le monde, notamment anglo-saxons et américains. Parmi les exemples que nous



Figure 1. Intérieur du château de Villevêque lorsqu'il était habité par Daniel et Marie Duclaux, avant 2003.
© Thierry Bonnet.

pouvons recenser, il convient de distinguer les cas dans lesquels la demeure, du vivant du collectionneur, est imaginée comme un musée ou une bibliothèque en devenir et est organisée en conséquence par son propriétaire et ses descendants (tels la Pierpont Morgan Library à New York ou le Dumbarton Oaks à Washington DC)³, des autres cas où la transformation muséographique n'est pas engagée du temps des donateurs. Le musée-château de Villevêque se range dans cette dernière catégorie. Car même si Daniel et Marie Duclaux ont pu songer à la métamorphose de leur maison en musée après leur mort, ils n'ont fait aucun aménagement ni donné aucune directive de leur vivant pour la mener à bien.

L'absence de dénomination consacrée pour ce type de musée-maison, château-musée ou appartement-témoin ayant appartenu à un collectionneur (musée de privé ? musée d'une collection ? musée personnel ? musée d'une collection personnelle ?) (Higonnet, 2009 : xii-xiii) participe du caractère hybride de ces lieux. Ils demeurent sur une frontière poreuse entre maisons d'illustres et musées des beaux-arts, sans qu'ils ne parviennent jamais à se fondre complètement dans ces modèles.

Pourtant, la persistance de la comparaison avec ces derniers nous empêche sans doute de prendre toute la mesure de la singularité des maisons de collectionneurs.

Les maisons de collectionneurs administrées comme des demeures d'illustres

En effet, les maisons de collectionneurs sont souvent appréhendées comme des demeures d'illustres, et c'est peut-être l'archétype auquel Daniel et Marie Duclaux songeaient lorsqu'ils ont fait le choix de léguer leur collection et leur résidence à la Ville d'Angers, ou celui auquel les conservateurs se référaient alors qu'ils préparaient

3. Dario Gamboni compare certains de ces musées aux musées d'artistes et nous invite à les considérer comme des œuvres d'art totales (Gamboni, 2011).

l'ouverture du musée-château de Villevêque au public.

D'ailleurs, ce musée-château affiche aujourd'hui la même ambition que les demeures d'illustres de donner corps à son ancien propriétaire (Poulot, 2012 : 34), plus précisément ici à son goût. Dans le cas présent, les moyens pour y parvenir sont les suivants : le rapport personnel de Daniel Duclaux à l'art est présenté aux visiteurs grâce à la restitution fidèle d'un accrochage de ses œuvres et d'un arrangement de sa demeure, procédant de cette sensibilité particulière (Salles, 1992 : 45).

En conséquence, le personnel du musée-château de Villevêque doit faire face aux mêmes difficultés que celui des demeures d'illustres : au premier chef, celle de l'impossibilité de restituer totalement l'environnement domestique d'un homme dans un musée. Les maisons de collectionneurs ne s'écartent pas de ce principe : la reconstitution n'est jamais parfaite, *a fortiori* dans un « musée de France ». D'une manière générale, les établissements recevant du public doivent répondre à de nombreuses exigences d'accueil et de circulation des visiteurs. Plus particulièrement pour les maisons d'illustres et les maisons de collectionneurs labellisées « musées de France », les œuvres, lorsqu'elles sont inscrites sur les inventaires, ne peuvent pas être exposées comme elles l'étaient lorsque leur ancien propriétaire vivait à leurs côtés. Du temps des époux Duclaux, les objets étaient agencés, voire utilisés au château de Villevêque dans des conditions qui ne sont pas celles en vigueur dans une institution muséale. Il n'est pas envisageable, aujourd'hui, de poser les petits bronzes du XVI^e siècle sur des tables sans protection ni mise à distance, ni de remettre des fleurs dans les faïences italiennes de la Renaissance, à portée de main du visiteur (figure 2).

À ces premières difficultés s'ajoutent, souvent, celles des choix restrictifs à opérer pour mener à bien la mise en valeur de la maison d'un collectionneur. Elles résultent, le cas échéant, de la richesse des histoires de ce lieu et des objets qui les composent.



Figure 2. Intérieur du musée-château de Villevêque, en 2019.
© Musées d'Angers, David Riou.

Dans l'exemple particulier du château de Villevêque, le visiteur peut découvrir plusieurs patrimoines : l'ancienne résidence des évêques d'Angers ayant subi de multiples transformations du Moyen Âge jusqu'à l'intervention néo-gothique du XIX^e siècle (Fillion-Braguet, 2010) ; les vestiges de la collection d'Auguste Durel, notamment l'adjonction des éléments gothiques du cloître d'Elne, révélateurs autant de l'art du Sud-Ouest au XIV^e siècle que du collectionnisme des sculptures monumentales médiévales au XX^e siècle ; la collection de Daniel Duclaux et ses objets considérés indépendamment de l'ensemble dans lequel ils se trouvent aujourd'hui, etc. Le passage d'une œuvre dans une collection particulière ne représente qu'un moment dans sa vie matérielle (d'objet utilitaire à objet de désir). Nous sommes ainsi confrontés, comme les restaurateurs du patrimoine, à la question suivante : à quel état supposé de l'objet s'arrêter pour sa valorisation ? Son usage liturgique ? Sa place dans les cabinets de la Renaissance ? Son réemploi et ses transformations à l'époque moderne ? Son état dans la collection de Daniel Duclaux au début des années 1970 ? À la fin des années 1990 ? Il apparaît réducteur pour la compréhension de l'objet de ne privilégier qu'un accrochage visant à rendre manifeste son histoire très récente. Dès lors, les intérêts des collectionneurs-donateurs et ceux des musées et des lieux de mémoire peuvent s'opposer. Une demeure d'illustre ou une

maison de collectionneur ne doit-elle construire et transmettre le patrimoine qu'elle valorise que sur la base du discours de son dernier propriétaire, comme cela était sa volonté lorsqu'elle s'est exprimée ?

Malgré ces problématiques partagées, un point essentiel distingue les demeures d'illustres des maisons de collectionneurs. Dans les premières, l'homme dont la mémoire est entretenue est un homme d'exception. Dans les dernières, généralement, il ne l'est pas – aussi, Daniel Duclaux est-il inconnu du grand public. Sa collection, en revanche, est exceptionnelle. Les détails de sa vie tels qu'ils sont exposés au public servent donc principalement à lui faire comprendre l'histoire de la collection elle-même.

Enjeux de la patrimonialisation du goût du collectionneur

La prédominance de la collection par rapport au collectionneur ne fait pas, pour autant, des maisons de collectionneurs une sorte de musée des beaux-arts. En effet, la patrimonialisation du goût du collectionneur n'est pas la simple patrimonialisation d'une somme d'objets d'art que l'on nous inviterait à considérer indépendamment les uns des autres, pour leurs qualités intrinsèques, et elle s'avère autrement complexe.

Reconstituer « tel quel » le domicile d'un collectionneur et le donner à voir dans ces conditions au visiteur d'un musée pour que celui-ci puisse apprécier les objets dans les mêmes dispositions que leur dernier propriétaire paraît artificiel (Bann, 1984 : 77-92) – quand bien même cela serait possible ou même souhaitable, en ignorant nos conclusions précédentes. L'objet est nécessairement transformé lorsqu'il entre dans une autre collection. Il intègre un environnement nouveau : il est comparé à d'autres objets, il est utilisé, exposé et valorisé différemment, il est admiré par des regards neufs, il est

soumis à un changement de législation... En d'autres termes, il est engagé dans une nouvelle poétique (Poulot, 2012 : 22). Ce faisant, il ne peut plus être perçu exactement comme il l'était par son précédent collectionneur. De nombreux donateurs considèrent sans doute que le musée a la capacité de figer leur collection – et leur sensibilité. Ils opposent cette perspective au devenir des grandes collections privées dispersées par le marché de l'art à la mort de leur propriétaire⁴. C'est oublier que le passage du privé au public est, tout autant que celui d'une collection privée à une autre, une incorporation des objets du collectionneur dans un nouvel ensemble – et ce, même si ces objets sont présentés dans une vitrine, dans une salle, dans un bâtiment spécifique :

« L'exposition itinérante [de la collection Barnes] montre bien, cependant, que les collectionneurs, quel que soit le soin qu'ils portent à la rédaction de leurs dernières volontés et de leur testament, perdent le contrôle de leur collection lorsqu'ils s'en séparent, tout autant qu'un artiste perd le contrôle de ses œuvres lorsqu'elles sont achevées » (Zolberg, 1995 : 94).

Un fonds privé, lorsqu'il est offert au musée, entame une nouvelle existence. Dès lors, l'apparente authenticité d'une maison de collectionneur est beaucoup plus contestable que celle d'une demeure d'illustre, pour revenir à notre premier modèle. Car cette « authenticité » repose sur la possibilité d'une incarnation du goût, de l'œil du collectionneur, pourtant inmanquablement et essentiellement altérée.

4. « Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée, et le regard bête d'un passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous les coups de marteau du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles, soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts » (Goncourt, 1897).

Perspectives pour la valorisation d'une maison de collectionneur en tant que lieu de mémoire singulier

L'exceptionnel legs de Daniel Duclaux pour la Ville d'Angers et le souci de ce dernier de rendre son œil de collectionneur apparent pour le visiteur méritent toute notre attention. Car ils nous interrogent sur l'exposition d'objets d'art qu'il s'agit de mettre en récit autrement que dans une démonstration d'histoire ou d'histoire de l'art.

Ni isolés pour la contemplation esthétique, ni convoqués comme illustration d'une recherche historique (Loyer, 2016 : 219-221), les objets présentés au château de Villevêque attendent, à l'invitation de Daniel Duclaux, d'être considérés avec une sensibilité nouvelle. Celle-ci ne peut qu'être distincte de celle du collectionneur, contrairement à ce qu'il espérait sans doute. Pourtant, c'est peut-être par ce biais que l'incarnation du collectionneur dans sa demeure sera la plus juste : en organisant un lieu de mémoire qui propose à ses visiteurs de trouver une harmonie nouvelle (et toute personnelle) entre des objets rassemblés par leur ancien propriétaire – quelle que soit, en définitive, cette harmonie.

Bibliographie

Bertoldi (Sylvain). 2010. « Daniel Duclaux, l'ingénieur et le collectionneur », p. 19-29 in *Trésors de la collection Daniel Duclaux* / sous la direction de Patrick Le Nouëne. Angers : Musées d'Angers.

Bann (Stephen). 1984. *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge : Cambridge University Press.

Fillion-Braguet (Bénédicte). 2010. « Le château de Villevêque », p. 31-45 in *Trésors de la collection Daniel Duclaux* / sous la direction de Patrick Le Nouëne. Angers : musées d'Angers.

Galloy (Delphine) (dir.). 2017. *Splendeurs médiévales. La collection Duclaux révélée*. Catalogue de l'exposition au Musée des beaux-arts d'Angers (2017-2018). Angers : musées d'Angers.

Gamboni (Dario). 2011. « "Musées d'auteur" : les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales », p. 188-206 in *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo [Atti del convegno] / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen [Tagungsband]* / sous la direction de Gianna Mina & Sylvie Wuhrmann. Ligonetto : Museo Vincenzo Vela (Casa d'artisti, 5).

Goncourt (Edmond de). 1897. « Volontés testamentaires », cité in *Dessins, aquarelles et pastels du XVIII^e siècle. Œuvres de Baudoin, Boucher, Chardin [...] composant la collection des Goncourt* / Roger Marx et Philippe de Chennevières. Paris : May et Motteroz.

Higonnet (Anne). 2009. *A Museum of One's: Private Collecting, Public Gift*. Pittsburgh, New York : Periscope Publishing Ltd.

Loyer (François). 2016. « L'œuvre d'art au musée », p. 215-222 in *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia* / sous la direction de Sandra Costa, Dominique Poulot & Mercedes Volait. Bologne : Bononia University Press.

Poulot (Dominique). 2012. « Le musée, l'individu et les communautés », p. 19-42 in *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation. XVIII^e-XXI^e siècle* / sous la direction de Dominique Poulot. Paris : Publications de la Sorbonne (Histo Art, Travaux de l'école doctorale d'histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 4).

Salles (Georges). 1992. *Le Regard*. Paris : Réunion des musées nationaux.

Zolberg (Vera L.). 1995. « The collection despite Barnes: from private preserve to blockbuster », p. 94-108 in *Art in Museums* / sous la direction de Susan Pearce. Londres,

Atlantic Highlands (NJ) : Athlone (New Research in Museum Studies, 5).

Auteure

Ancienne conservatrice du patrimoine aux musées d'Angers, **Delphine Galloy** est actuellement directrice du patrimoine à la Direction de la culture, Ville de Rennes - Rennes Métropole.

Courriel : d.galloy@rennesmetropole.fr

EXPÉRIENCES ET POINTS DE VUE

Réflexions sur la caractérisation et la catégorisation des maisons-musées en Espagne

Soledad Pérez Mateo

*Ministère de la Culture
et des Sports (Espagne)*

Notre domaine d'étude est la maison-musée en Espagne¹ : nous en avons dénombré plus de 200, réparties sur 16 communautés autonomes, hormis celle de La Rioja, toutes analysées dans notre thèse doctorale (Pérez Mateo, 2016), à partir de laquelle nous chercherons, dans cet article, à définir des parallélismes ou des différences avec d'autres maisons-musées hors d'Espagne. Les deux variables employées sont la communauté autonome et la province à laquelle appartient chaque maison-musée, puis le propriétaire et l'institution administratrice.

La méthodologie de recherche part de l'analyse de la muséographie d'une maison-musée, reflet de sa stratégie d'exposition qui articule le récit d'une vie quotidienne dans la construction d'une identité individuelle (en tant que maison) et nationale (en tant que musée), mais qui aborde aussi les problèmes de conservation, de sécurité et de communication. Le concept de « maison-musée » recouvre

une réalité inégale. D'une part, il existe des institutions muséales qui ne s'appellent pas « maison-musée », car non considérées comme telles alors qu'elles pourraient y prétendre. D'autre part, il existe des institutions auto-dénommées « maison-musée », alors qu'en réalité leur muséographie correspond à celle d'un musée des beaux-arts, des arts décoratifs, d'ethnologie, etc.

La définition du concept de « maison-musée » doit précéder la planification muséologique qui permettra de préciser son caractère et ses fonctions. Il se caractérise par une muséographie contextuelle qui correspond à une interrelation entre le bâtiment et la collection. C'est l'ensemble, et non l'œuvre isolée, qui constitue l'unité d'exposition (Pérez Mateo, 2018 : 427-434). Cette idée implique une rupture avec la hiérarchie de valeur traditionnellement établie dans un musée, où le visiteur compare les œuvres entre elles pour effectuer un classement qualitatif, comparaison qu'aucun professionnel des musées n'ignore lors de la construction du discours d'exposition, qui oscille entre la récréation et la récupération ou la

1. Je remercie Isabel M. Rodríguez et Danae Marghelis pour la révision et la traduction de cet article.

reconstruction (Vaquero Argüelles, 2013 : 135). Il existe des maisons-musées qui conservent la décoration des intérieurs telle que leurs habitants l'avaient conçue, alors que d'autres, au travers de la récréation, évoquent une possible atmosphère d'antan, ces deux aspects pouvant coexister.

La maison-musée est une maison devenue musée, et sa muséographie répond à un choix des institutions et des concepteurs : elle représente des réalités historiques, recréées ou récupérées, ce qui n'entraîne pas l'altération de sa singularité. Déjà lorsqu'elle était habitée, sa disposition a changé au cours du temps : styles différents, nouveaux objets, pour s'adapter aux modes, aux coutumes ou à la culture artistique de chaque période. S'il est vrai, parfois, qu'il y a une injonction à conserver leur aspect d'origine, cette apparence de « bulle historique » est mise en valeur grâce à une série d'activités de diffusion capables de surprendre et de stimuler les visiteurs. Sa muséographie, comme technique de médiation, doit soulever des questions : « Que fait notre public ? Que pense-t-il ? Que ressent-il ? »

Une définition de la maison-musée, préalable nécessaire à tout projet scientifique et culturel muséal

Nous n'avons pas trouvé de définition spécifique de la maison-musée dans la bibliographie espagnole. Il ne s'agit pas nécessairement d'une demeure historique, car ses espaces ne nous parviennent pas toujours inaltérés jusqu'à nos jours, ni d'une maison de propriété privée. Bien qu'il y ait des demeures historiques d'accès restreint ou ouvertes ponctuellement au public, elles ne sont pas considérées comme des maisons-musées car elles ne remplissent pas les fonctions propres d'un musée. Certaines communautés autonomes, comme la Catalogne, soulignent l'identité des demeures historiques en tant que bâtiments emblématiques et singuliers, par leur côté extraordinaire, rare ou excellent. En Espagne, il y a plus de mille

demeures historiques privées représentées à travers l'Asociación de Proprietarios de Casas Históricas y Singulares (Association des propriétaires de demeures historiques et singulières), dont l'objectif est d'aider les propriétaires à maintenir vivant un patrimoine qui constitue une bonne partie de son héritage culturel.

Une maison-musée expose une architecture résidentielle : elle s'attache donc à montrer sa condition de maison autrefois habitée, dont la fonction domestique se matérialise par des intérieurs historiques ou non qui jouissent en général d'un éclairage pauvre, d'espaces réduits, sans aménagements modernes tels qu'un ascenseur. C'est pourquoi elle répond à un modèle de visite différent, faisant l'objet de ritualisations différentes de celles des musées, puisqu'elle ne permet pas l'affluence massive de visiteurs. Son adaptation en musée implique cependant une réorganisation spatiale pour créer un circuit de circulation lisible, et des stratégies de communication compréhensibles et respectueuses de la diversité des publics. Quand les espaces domestiques n'ont pas été conservés, ils sont transformés en espaces propres au musée (expositions temporaires, laboratoires, bibliothèque, cafétéria, etc.).

Nous estimons nécessaire une formalisation terminologique de la « maison-musée », afin d'en assurer l'institutionnalisation et un cadre d'action prenant en compte les principales caractéristiques et besoins établis par un projet scientifique et culturel. Nous partons de l'idée qu'il s'agit d'une demeure transformée en musée, qui rend visible sa fonction domestique au travers d'espaces domestiques autrefois habités et d'un patrimoine tangible et immatériel. Sa muséographie relate le quotidien d'un territoire, d'une période historique ou d'un style culturel à travers un individu, une génération ou une communauté. Ce récit s'exprime à l'intérieur comme à l'extérieur, dans un lien de réciprocité.

D'une part, la visite suscite généralement des sentiments ambivalents : sommes-nous en présence d'espaces authentiques ou

d'« atmosphères » créées artificiellement ? Il est nécessaire de signifier clairement au public pourquoi la muséographie est fondée sur la récupération ou la récréation, que les objets soient ou non d'origine. Certaines muséographies, bien qu'elles ne correspondent pas à une réalité historique, jouissent de la patine du temps qui leur confère une forme d'authenticité, leur donnant ainsi le statut de document historique d'une époque, voire un statut de patrimoine national. À cet égard, on peut citer deux exemples : les récréations historicistes, par le conservateur José María Florit, des appartements du roi Philippe II dans le monastère de l'Escorial (Pérez de Tudela, 2015), et celles du marquis de la Vega-Inclán dans la maison du Greco (Tolède), toutes deux réalisées sous le règne d'Alphonse XIII (1886-1931).

D'autre part, ces maisons sont fréquemment assorties d'espaces extérieurs² constitués par le patrimoine naturel, avec des jardins³ que l'on considère comme historiques, ou qui s'intègrent dans des itinéraires culturels et paysagers (par exemple l'itinéraire Lorca qui commence aux maisons de Fuente Vaqueros, Valderrubio, et au verger de San Vicente, et qui se termine aux alentours de Vízcar y Alfacar, à Grenade). Nombre de maisons-musées se trouvent au sein d'ensembles historiques déclarés biens d'intérêt culturel, et leur architecture relève d'une typologie significative du territoire (urbaine, rurale, architecturale ou sociale). Ajoutons enfin que l'époque de la construction de la maison est parfois très éloignée de celle à laquelle fait référence sa muséographie. Par exemple, le bâtiment du Musée romantique Can Papiol (Vilanova i la Geltrú, Barcelone) date du XVIII^e siècle, alors que sa muséographie reflète la vie de la haute société locale au XIX^e siècle.

2. C'est une des principales raisons pour lesquelles on préfère parler de « maisons-musées » que de « musées d'ambiance » (Pérez Mateo, 2018 : 429).

3. Jardins qui peuvent ou non inclure des éléments agricoles (potagers, serres, viviers).

Trois catégories pour une typologie des maisons-musées

Comme nous l'avons vu précédemment, il est difficile de catégoriser la maison-musée en l'absence d'une normalisation terminologique. Dans n'importe quel plan muséologique, il faut justifier l'identité, la singularité et la pertinence de l'institution suivant sa conceptualisation. Nous avons donc analysé les items de la catégorie « maison-musée » que le Comité international de l'Icom-Demhist a proposés à Vienne en 2007 : maisons de personnalité, de collection ou de collectionneur, belles maisons, maisons d'événements historiques, maisons de pouvoir, maisons religieuses, appartenant à la société locale, foyers ancestraux et, enfin, maisons humbles ou populaires de caractère ethno-anthropologique⁴. Nous avons appliqué ces neuf catégories aux maisons-musées étudiées dans notre corpus. Le fait que certaines appartiennent à plus d'une catégorie n'aide pas à préciser leur singularité. Par exemple, le Musée Cerralbo (Madrid) est à la fois maison de personnalité, maison de collection ou de collectionneur, et belle maison. Comment peut-on dès lors préciser le cadre thématique, chronologique et géographique de ses collections afin d'établir son projet muséographique ? Et sur laquelle de ces trois catégories se fonder pour établir les modes opératoires ?

Demhist n'inclut que quatre maisons-musées espagnoles : le Musée Cerralbo, la Maison Masó (Gérone), la Maison-Musée Lope de Vega (Madrid) et la Maison-Musée Dalí à Portlligat (Gérone), ce qui nous mène à constater que cette catégorie est aujourd'hui embryonnaire en Espagne, centrée sur une personnalité, idée sur laquelle insiste la Statistique des musées et collections muséographiques (2016) : « Musée implanté dans la maison natale ou

4. En 2008, à Bogota, Pavoni suggéra l'inclusion de deux nouvelles catégories : maisons de lieu et *period rooms* (maisons dotées de salles d'époque) (rapport de Bryant & Berens, 2007).

la résidence d'une personnalité⁵. » Ainsi, les divers répertoires numérisés consultés contiennent un nombre inégal de maisons-musées, sans entrer dans les considérations théoriques sur leur catégorisation. Nous avons également remarqué que certaines institutions sont incluses alors qu'elles ne correspondent pas à la définition formelle, comme, par exemple, le Musée Patronato Carmen Conde - Antonio Oliver (Carthagène, Murcie), le Musée Julio Romero de Torres (Cordoue) ou le Musée Lázaro Galdiano (Madrid)⁶.

Enfin, il faut considérer qu'il n'existe pas le même type de maisons-musées dans tous les pays en matière de propriété et de gestion, et que certains auteurs proposent d'autres catégorisations comme, par exemple, les six catégories de Young (2017 : 10-11) : maisons de héros, maisons œuvre d'art, de collectionneur, d'histoire sociale, de campagne et maisons considérées comme peu importantes. Centrer la catégorisation sur une personnalité paraît donc insuffisant, car nombreux sont les exemples et les pratiques qui vont bien au-delà de ce seul critère. Nous proposons donc une typologie en trois catégories : maison-musée de personnalité, de territoire et de période historique ou de style culturel.

Maison-musée de personnalité

La personnalité peut y avoir vécu de façon temporaire ou permanente, et elle fait l'objet d'un traitement muséographique

5. https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:4c9356f1-2c0f-41bc-a148-be713f2d2fd7/Museos_y_Colecciones_Museograficas_Metodologia_2016.pdf (consulté le 3 décembre 2019).

6. Les deux premières sont des institutions spécialisées dans la vie et l'œuvre, d'une part du couple d'écrivains Carmen Conde (1907-1996) et Antonio Oliver (1903-1968), d'autre part du peintre Julio Romero de Torres (1874-1930). Bien qu'ils présentent des espaces domestiques décorés avec des objets qui leur avaient appartenu, il n'existe pas de lien réel entre eux et le bâtiment, où n'ont pas vécu ces personnages célèbres. Bien que le troisième exemple soit un musée de collectionneur, il n'existe pas d'espaces domestiques datant du temps de José Lázaro (1862-1947) en raison du choix muséographique des professionnels du musée, car les pièces de l'hôtel de Lázaro Galdiano et sa femme ont été transformées en espaces d'exposition, et ne peuvent plus exposer leur fonction domestique originale.

selon sa pertinence dans la sphère publique ou privée, parvenant parfois au statut de héros national qui incarne le sens collectif de l'aspect local. Dans cette catégorie, nous trouvons des maisons de passage, des maisons de propriété, des maisons fictives et, parfois même, des maisons sans aucun lien avec l'habitant.

Maison-musée de territoire

Cette maison-musée se caractérise par son lien au territoire géographique, par la revalorisation des modes de vie autochtones, par l'appartenance à un groupe social (Pérez Mateo, 2019b). Sa muséographie révèle des formes de vie de classes sociales anonymes, leurs modes de production et un patrimoine vernaculaire significatif.

Maison-musée de période historique ou de style culturel

Sa muséographie privilégie un fait historique (local, régional ou national) ou un courant esthétique ou culturel. Dans cette catégorie, nous trouvons des maisons-musées dédiées à la Seconde République espagnole, au carlisme ou à la communauté autonome d'Andalousie pour ce qui est des périodes historiques, et des maisons-musées centrées sur le modernisme, le noucentisme ou le romantisme pour ce qui est du style culturel (Pérez Mateo, 2019a : 200-216). Les deux variantes peuvent cohabiter dans la même institution. Par exemple, la muséographie du Musée national du romantisme (Madrid), avec son itinéraire d'atmosphère et historique, montre le goût de la haute bourgeoisie et l'époque du romantisme espagnol (1833-1868), qui coïncide avec le règne d'Isabelle II.

La maison-musée est un exemple d'intégration patrimoniale car elle implique l'architecture résidentielle, les espaces domestiques, les modes de vie et les biens. Elle fait partie d'un paysage culturel, historiquement construit par les personnes ayant habité ce lieu, et elle est témoin de diverses époques historiques, raison pour laquelle elle doit être étudiée en lien avec le contexte de l'époque.

Bibliographie

Bryant (Julius) & Berens (Hetty). 2007. « The Demhist Categorisation Project for Historic House Museums ». Progress Report and Plan.

Estadística de Museos y Colecciones Museográficas 2016. (Último dato publicado: Año 2018. Última actualización: 27 de noviembre de 2019). En ligne : <https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/museos-y-colecciones-museograficas/resultados-museos.html> [consulté le 3 décembre 2019].

Pérez Mateo (Soledad). 2016. *Las Casas museo en España. Análisis de una tipología museística singular*. Thèse, Universidad de Murcia [à paraître].

Pérez Mateo (Soledad). 2018. « Vega Inclán y las casas museo: un concepto inédito del turismo cultural en la España de Alfonso XIII ». *Cuadernos de Turismo*, 42, p. 421-445.

Pérez Mateo (Soledad). 2019a. « La casa museo de período histórico o estilo cultural: una aproximación al caso español ». *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación*, 16, p. 195-212.

Pérez Mateo (Soledad). 2019b. « El territorio como elemento de identidad de una casa museo ». *La Torre del Virrey. Revista de Estudios culturales* [à paraître].

Pérez de Tudela (Almudena). 2015. « Las intervenciones historicistas de José María Florit en los Capítulos y Palacio de los Austrias en el Real Monasterio de El Escorial ». *Además de revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, p. 115-136.

Young (Linda). 2017. *Historic House Museums in the United States and the United Kingdom. A History*. Londres : Rowman & Littlefield.

Vaquero Argüelles (Lurdes). 2013. « De casa a museo y de museo a casa », p. 135-144 in *Casas museo: Museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*, Museo Nacional del Romanticismo / sous la direction de Asunción Cardona Suanes. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Auteur

La thèse doctorale de Soledad Pérez Mateo porte sur les maisons-musées en Espagne (*Las Casas museo en España. Análisis de una tipología museística singular*, Universidad de Murcia, 2016, à paraître). Elle a aussi dédié ses recherches aux collections du Museo Nacional del Prado en 2001 comme chercheuse-boursière, et depuis 2005 comme conservatrice des maisons-musées Museo Cerralbo (Madrid), Museo del Greco (Toledo) et Museo Nacional del Romanticismo (Madrid). Parmi ses publications récentes : « ¿Categorizar lo inmaterial? El patrimonio cultural inmaterial y las casas museo españolas », *Revistadepatrimonio.es (e-rph)*, n° 15, 2014, p. 24-52 ; « La casa museo española del Ochocientos, estuche de la comodidad burguesa. El mobiliario como configurador de ambientes », *Además de... revista on line de artes decorativas y diseño*, n° 1, 2016, p. 69-88 ; « Vega Inclán y las casas museo: un concepto inédito del turismo cultural en la España de Alfonso XIII », *Cuadernos de Turismo*, n° 42, 2018, p. 421-445 ; « El territorio como elemento de identidad de una casa museo », *La Torre del Virrey. Revista de Estudios culturales* (à paraître) ; « La casa museo de período histórico o estilo cultural: una aproximación al caso español », *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación* (à paraître).

Courriel : soledadperezmateo72@gmail.com

L'appartement d'Ismail Kadaré à Tirana : un site pour écrire à l'abri des regards

Kurt W. Forster

Yale School of Architecture

Elisabetta Terragni

City College, New York

Traduction de l'anglais en français par
Jean-Luc Defromont

Les maisons et les appartements jadis occupés par des écrivains et des artistes sont des piliers de la mémoire culturelle de maints pays, où leur visite constitue un atout fondamental du tourisme. On connaît les plaques en céramique bleu Wedgwood posées sur les façades de certains édifices londoniens pour rappeler aux passants que tel romancier ou tel scientifique y a vécu pendant le nombre d'années indiqué, qu'il est né ou mort dans un bâtiment dont, parfois, seul subsiste le souvenir. C'est la fascination pour les grands esprits qui motive de telles notices, mais également celle des lieux, aussi bien les observatoires où les artistes se sont emparés de l'expérience humaine (tel le 43 de la rue Raynouard, berceau de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac) que les laboratoires où scientifiques ou bricoleurs de génie ont accompli des découvertes (par exemple celle des semi-conducteurs, qui s'est produite en divers points de l'espace et du temps au

cours de l'histoire). On pourrait évoquer encore l'inscription à la mémoire des victimes de crimes atroces sur une maison de la rue principale de Vicence, ou les récentes polémiques qui ont entouré la destruction de la maison natale de Hitler à Braunau. Entre la préservation et l'effacement passe la ligne ténue des décisions politiques et des choix culturels.

Les demeures des écrivains, en particulier, entretiennent un lien étroit avec l'environnement qu'ils ont connu (Forster, 2008, 2010). Le visiteur se trouve préparé à l'abord de vastes territoires et d'une géographie complexe, celle des villes, comme s'il pouvait les percevoir à travers un périscope (Forster, 2014). Le logement se transforme progressivement en une sorte de vaisseau qui permet de voyager par procuration non seulement dans la réalité qui nous entoure, mais aussi dans cette réalité seconde que l'imagination de l'auteur a engendrée. Pensons,

par exemple, au Combray de Marcel Proust ou à la côte anglaise de W. G. Sebald. La disposition d'une demeure ou d'un appartement éclaire parfois la façon dont ces deux domaines se répondent : l'extérieur, apparemment objectif, et l'intérieur, comme tenu en réserve à l'abri des regards. Lorsque Pétrarque vint chercher la solitude dans une gorge verdoyante, alors que sa vie était sans cesse partagée entre Avignon et sa Toscane natale, sans parler de Rome, siège vacant de l'Église, il se trouvait dans une position difficile : la géographie de l'Église qu'il servait se trouvait singulièrement clivée, et le nomadisme pontifical, comme l'amour de la langue qu'il cultivait, le forcèrent à languir dans un ermitage d'où sa vue embrassait le mont Ventoux, au sommet duquel, rapporte-t-il, il médita la leçon de saint Augustin sans cesser d'admirer l'univers créé sous l'un de ses plus majestueux aspects.

Avec Montaigne, nous cernons notre sujet de plus près. On sait qu'ayant quitté les charges publiques, il retrouva en 1571 la tour abandonnée de son domaine ancestral. C'était bien plus qu'une retraite, puisqu'il décida de joindre à sa bibliothèque celle de son bien-aimé La Boétie, et s'enveloppa ainsi dans la sagesse des Anciens dont il tapissa ses murs circulaires. Il fit graver des maximes, pensées et adages millénaires sur les poutres et les traverses du plafond pour dresser un barrage contre l'oubli, tout en s'attachant, quant à son propre individu, à la notion d'incertitude comme clé de la

connaissance (figure 1). Sa tour – archaïque et isolée – se changea en ermitage où s'abritait la condition même du moi de Montaigne : doute et curiosité.

L'écrivain albanais Ismail Kadaré, né en 1936, connu pendant la plus grande partie de sa vie comme « l'autre Albanais célèbre », et originaire de la même ville (Gjirokastrë) que le dictateur communiste Enver Hodja, a comparé son lieu de naissance, avec ses rues pavées et ses maisons échelonnées, à une gigantesque carcasse d'animal préhistorique. Il a décrit le tourbillon de contes et de propos sibyllins marmonnés par de vieilles femmes, le va-et-vient de détachements militaires miteux pendant la guerre et les souvenirs de sa jeunesse de rat de bibliothèque, se frayant un chemin à travers les strates d'une histoire qui déchirait la région depuis des siècles, de l'occupation ottomane jusqu'aux Balkans modernes (Kadaré, 1995 : 195-196). Depuis lors, Kadaré ne s'est jamais senti à sa place, en aucun lieu ni dans aucun temps : son examen de l'œuvre des grands auteurs, tels Eschyle et Dante, l'a porté à conclure que « l'état naturel de l'écrivain est précisément celui de voyageur vivant parmi les morts » (Kadaré, 2018 : 125).

Pour bien prendre la mesure d'un tel sentiment d'exil intérieur, encore faut-il passer de l'autre côté du décor. C'est tout l'intérêt d'une initiative prise en 2014 par le ministère de la Culture du gouvernement d'Edi Rama, qui a confié à l'architecte Elisabetta Terragni le soin de transformer en site d'éducation politique la Maison des Feuilles, nom de code désignant le siège du service de renseignement de Hodja.

L'ancien QG de la Sigurimi, ainsi que plusieurs prisons et camps, a désormais pour fonction de présenter un aperçu des opérations répressives du régime stalinien qui, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et au-delà même de la mort du dictateur en 1985, a tenu la population dans son étai de fer. Cette villa couverte de lierre devant laquelle tout le



Figure 1. Michel de Montaigne, bibliothèque dans sa tourelle : poutres avec inscriptions, vers 1570.
© Project Team.

monde passait comme si elle n'existait pas, située au centre de Tirana mais isolée derrière un mur élevé, était encore pleine du matériel acheté dans le monde entier pour permettre à la police d'interroger, d'enregistrer, de persécuter, de torturer et de juger les suspects.

Terragni a décidé de laisser le bâtiment intact, autant que possible, à l'exception d'un passage ménagé dans une extension de la maternité d'origine, construite en 1931. Notre équipe a passé deux ans à étudier l'équipement, sa provenance, la date de son acquisition et son utilisation. Nous nous sommes appuyés sur des documents d'archives, couplant patiemment les objets muets avec les rapports écrits. Nous avons fouillé les fonds photographiques et cinématographiques afin de raconter l'histoire des victimes auxquelles ce musée est aujourd'hui dédié. Nous avons imprimé des statistiques, des données, des graphiques et des textes sur les murs, les rideaux et d'autres surfaces dans l'intention de donner une voix à la maison et à ceux dont la vie a été prise dans les machinations de la Sigurimi.

Les équipements électroniques et photographiques sont exposés dans leur multitude et dans leur spécialisation très poussée au fil d'un parcours à travers 33 salles réparties sur deux étages, qui s'achève dans l'ancien laboratoire, conservé en l'état, où les matériaux étaient testés, les photographies développées et les enregistrements sonores écoutés (figure 2). La clé de notre installation n'est cependant pas le simple étalage de gadgets, mais l'exploration minutieuse de sources jusque-là inaccessibles. Nous avons en effet posé comme condition de notre travail que les archives d'État nous ouvrent leur documentation (inévitavelmente expurgée, dans certains cas) afin d'opposer au flou des rumeurs la réalité d'un matériau critique comportant les noms de toutes les victimes du régime.



Figure 2. Maison des Feuilles. Équipement de surveillance provenant de divers pays.
© Elena Dorfman.

Des tables graphiques et des images imprimées sur les stores et les murs déploient le décor des opérations de la Sigurimi. L'éclairage de l'ensemble de la Maison des Feuilles a été conçu pour recréer l'atmosphère particulière et les conditions émotionnelles qui caractérisaient ce travail policier. Dans le petit jardin, les appareils d'écoute d'avant-guerre, en analogie symbolique avec les activités cachées à l'intérieur, pointent leurs entonnoirs métalliques vers la ville, dont les conversations téléphoniques et les bavardages insoucients ont alimenté les oreilles toujours aux aguets des policiers, à grand renfort de micros-espions et d'appareils d'enregistrement portatifs. Dans une pièce en partie murée, un modeste mobilier comprenant des tapis, des chaises, un réfrigérateur emblématique d'un logement moderne, des bibelots peut-être équipés d'un micro, du kitsch folklorique et des journaux recréent un intérieur tellement normal et ordinaire qu'il en paraît inoffensif et surréel.

Quant à l'appartement d'Ismail Kadaré, plusieurs considérations ont incité la municipalité de Tirana à l'ouvrir au public : après deux décennies passées en grande part à Paris, l'écrivain et son épouse ont effectué de plus longs séjours à Tirana, où leur passé et leurs écrits ont suscité de nouveaux débats parmi les jeunes générations. Elena Kadaré, écrivaine elle-même, a publié une chronique détaillée de la vie et de l'œuvre

du couple, notamment des scénarios de films et des interviews (Kadaré, 2010). De plus, le bâtiment remarquable où se trouve l'appartement qu'ils ont occupé à partir du milieu des années 1970 est étroitement lié au contexte de ces décennies où le pays fut soumis à un programme de modernisation à marche forcée (figure 3). Son architecte, Maks Velo, qui jouit d'une réputation méritée d'artiste rebelle et de bel esprit, était un vieil ami de Kadaré et a conjugué à plusieurs reprises ses propres actions avec celles de l'écrivain, en tant que concepteur de l'immeuble où il a vécu et défenseur de son œuvre littéraire. Le poète et parfois antagoniste Dritëro Agolli et le compositeur Feim Ibrahimi comptent parmi les privilégiés qui ont vécu dans cet édifice situé dans le centre de la capitale et jouissant d'une vue enviable.



Figure 3. Façade vers la ville. L'appartement de Kadaré est au deuxième étage, au centre.
© Project Team.

Avec son empilement de pièces et de recoins sur plusieurs étages, sa terrasse tropézienne et ses cages d'escalier, il reflète bien les préoccupations architecturales des années 1970. Malgré l'aspect spartiate de l'ensemble, les détails sont soignés ; dans le cas de l'appartement de Kadaré, ils sont même conçus sur mesure pour satisfaire les souhaits de l'écrivain. La cheminée figure en bonne place parmi les éléments qui devaient être protégés avec soin des regards, car de tels emblèmes bourgeois de confort et de luxe étaient mal perçus (figure 4). Bien que de taille modeste et muni d'un chambranle simple en calcaire, le foyer évoque un lien archaïque avec la ville



Figure 4. Kadaré assis près de sa cheminée d'antan lors de l'ouverture au public, en 2019. © Idrizi Gent.

de Gjirokastër, et c'est devant lui, lorsqu'il séjournait en ville, que Kadaré préférait écrire, si possible à genoux.

L'une des premières interventions a consisté à ouvrir une fente étroite dans le mur de la cage d'escalier, à travers laquelle les visiteurs peuvent apercevoir la « cheminée cachée » avant même d'entrer dans l'appartement (figure 5). Cette manière de prélude prend la forme d'une coupure que seule la rétrospection rend possible et que seule l'analyse permet de justifier. Ainsi, l'accès actuel à l'ancien logement de l'écrivain



Figure 5. Entrée de l'appartement de Kadaré avec une petite fenêtre ouverte dans le mur. Inscription d'une phrase de Walter Benjamin : « Vivre signifie laisser des traces ».
© Elena Dorfman.



Figure 6. Assemblage d'objets, souvenirs, photos et documents du stage à Moscou, et publications autour du sujet de la mythologie. © Elena Dorfman.

n'incite pas le public à s'imaginer qu'il fait un bond dans le passé, mais à comprendre que c'est seulement à partir du présent qu'il peut le revisiter.

Divisé par un étroit couloir qui s'étend sur toute sa longueur, le logement se compose de deux unités : des pièces bien éclairées avec vue sur le centre-ville, et des espaces plus privés, en retrait. Des armoires murales munies de portes et de très belles étagères plaquées ont permis l'installation de petits théâtres, pareils à de délicats décors scéniques ou à des natures mortes, où se succèdent les thèmes conducteurs de la vie et de l'œuvre : l'écriture et la correction inlassable des textes ; les souvenirs de jeunesse liés à une ville pleine d'histoires douloureuses voire tragiques ; les séjours moscovite et parisien, tenant chacun dans un cartouche composé de quelques objets et images qui évoquent ces deux villes (figure 6). L'exposition des titres des nombreux romans de Kadaré occupe la plus grande salle, à l'entrée, tandis que deux films, l'un tiré d'un scénario d'Ismail et l'autre d'une histoire d'Elena, sont projetés dans une autre pièce, en alternance avec un montage vidéo qui témoigne de l'aspect de Tirana à l'époque où le couple y résidait (figure 7)¹.

La transformation de l'appartement en lieu

1. Il a été créé à l'ex-Kinostudio de Tirana sur la base d'un fonds d'archives très complet couvrant la pré-production, le tournage et la distribution d'œuvres cinématographiques depuis 1952.



Figure 7. Appartement de Kadaré, toile entre le living et le studio de l'écrivain. © Idrizi Gent.

public doit déjouer les pièges habituels de ce genre de projet, éviter la célébration individualiste sans banaliser pour autant les tribulations d'un écrivain né dans un siècle qui, s'il enferra les artistes dans bien des faux-fuyants politiques, leur fournit en revanche assez de subterfuges pour se camoufler et prendre le large. Aussi ne pouvait-on faire l'économie d'une réflexion critique préalable sur les conditions qui ont présidé à la conception initiale du projet et sur le rôle que cette demeure d'écrivain est appelée à jouer dans l'avenir en tant que lieu de mémoire et de débat. Nous sommes tout à fait conscients de l'avertissement lancé par Kadaré à Alain Bosquet au début des années 1990 : « Voici quelques années, j'ai émis l'opinion que l'écrivain emporte son atelier avec lui dans sa tombe et que cela ne doit nullement nous attrister [...]. Tout écrivain venu en ce monde se doit de créer son propre atelier à partir de rien » (Kadaré, 1995 : 140). C'est précisément parce que l'esprit créatif de l'écrivain meurt avec lui qu'une visite au laboratoire désormais disparu évoque le *Zeitgeist* (« l'esprit du temps ») et expose les conditions quotidiennes de sa vie et de sa pensée.

La municipalité de Tirana, désormais propriétaire de l'appartement, en assure la gérance. L'édifice, chargé d'une histoire exceptionnelle, est appelé à prendre une nouvelle importance au sein de la capitale, du fait notamment de la transformation récente de ses espaces publics².

2. L'une des interventions les plus efficaces est la nouvelle place Skanderbeg, dont la grande surface

Entrepris en collaboration avec l'écrivain et plusieurs de ses amis proches, sans oublier ses jeunes critiques, le projet de rendre les logements accessibles aux visiteurs répond à un double objectif : d'une part rendre visible le lieu où un auteur remarquable a écrit ses livres en confrontant sans cesse sa liberté d'invention aux contraintes de la vie sociale sous le régime communiste et dans les démocraties occidentales, d'autre part profiter du recul qui rend aujourd'hui possible un examen historique du passé national albanais.

Les événements des années 1990 étant à présent derrière nous, le destin de Kadaré et de son œuvre – que sa traduction française signala d'abord à l'attention internationale³ avant d'être traduite dans des dizaines d'autres langues (figure 8) – nous invite à tenter une relecture critique, tout en explorant la fonction du récit dans la vie d'une nation qui, malgré sa proximité dans l'espace, se signale d'abord à notre attention par son isolement.

Depuis son ouverture au public le 28 mai 2019, l'appartement a cessé d'être l'ancien espace de travail d'un auteur vivant et invite le public à chausser des lunettes au moyen desquelles le passé du pays, bien au-delà de l'horizon des temps modernes, peut être cartographié et exploré. Les visiteurs auront le privilège d'embrasser cette vision rétrospective de l'histoire en un lieu d'où l'avenir était toujours perçu comme incertain, voire menacé. L'appartement pourra ainsi les introduire à l'imaginaire de l'écrivain et à ses innombrables ramifications dans le passé de l'Albanie, où résonne le

légèrement incurvée (composée de pavés exploités dans toute l'Albanie) inverse la dynamique des forces avec les bâtiments environnants, dont les élévations imposantes sont maintenant protégées par une quantité de grands arbres (Heinich, 2019). Le projet, confié aux architectes belges du bureau 51N4E, a remporté le « Prix européen de l'espace public urbain » en 2018.

3. La réputation internationale de Kadaré, qui fait que son nom a déjà été pressenti pour le prix Nobel, a commencé avec la traduction clandestine de son roman *Le Général de l'armée morte* (1963) par Jusuf Vriani, en français, en 1970. L'édition critique bilingue de l'ensemble de l'œuvre de Kadaré est publiée par les Éditions Fayard.



Figure 8. Documentation du succès international obtenu par le roman *Le Général de l'armée morte* (photo de Marcello Mastroianni dans le rôle principal), et statistiques de sa publication. © Photo Elisabetta Terragni.

lointain écho de la réponse rituelle qu'opposait aux événements imprévus l'une des vieilles Nornes (sortes de Parques) de son pays d'enfance : « C'est la fin du monde » (Kadaré, 2007 : 62).

L'appartement de Kadaré, transformé en maison-musée, propose une topographie de la vie de l'auteur à Tirana en témoignant de son inscription complexe dans la scène littéraire nationale et internationale. Chacun des éléments, des rendez-vous et des souvenirs présentés ici nous renvoie à sa méthode de travail (et de publication), à la micro-géographie privée de ses œuvres, et au singulier alliage de fables archaïques, de condition moderne et de liberté créatrice que seul l'esprit de cet écrivain était capable de concevoir et de former.

Bibliographie

Forster (Kurt W.). 2008. « The autobiographical house: around a haunted hearth », p. 38-59 in *Philip Johnson and the Constancy of Change* / sous la direction d'Emmanuel Petit. New Haven : Yale University Press.

Forster (Kurt W.). 2010. « Sir John Soane's Museum, London: Melancholie des Sammelns », p. 288-293 in *Mekkas der Moderne, Pilgerstätten der Wissenschaft* / sous la direction de Hilmar Schmoldt, Milos Vec & Hildegard Westphal. Cologne, Weimar, Vienne : Boehlaue.

Forster (Kurt W.). 2014. « Sebald's burning train stations and monstrous courthouses ». *Log*, 32, p. 11-23.

Heinich (Nadin). 2019. « Skanderbeg-Platz in Tirana ». *Bauwelt*, 3, p. 24-27.

Kadaré (Helena). 2010. *Le Temps qui manque*. Paris : Fayard.

Kadaré (Ismail). 1995. *Dialogue avec Alain Bosquet*. Paris : Fayard.

Kadaré (Ismail). 2007. *Chronicle in Stone*. Édimbourg, New York : Canongate.

Kadaré (Ismail). 2018. *Essays on World Literature: Aeschylus-Dante-Shakespeare*. Brooklyn : Restless Books.

Auteurs

Elisabetta Terragni est professeure titulaire au City College de New York, directrice du Studio Terragni Architetti depuis 1993, cofondatrice et, depuis 2011, directrice de DRAW (Design, Research, Architecture, Writing, Brooklyn [NY] États-Unis). Elle exerce comme architecte en Italie, en Suisse, en Albanie et aux États-Unis. Dans de nombreux endroits, tels que des tunnels routiers abandonnés et des zones démilitarisées, elle a réaménagé les lieux pour les transformer en musées et requalifier les autres bâtiments avec une *affectation* raisonnée des sols. Elle a travaillé comme designer sur les expositions : *Ettore Sottsass. Oltre il design*, au CSAC à Parme en 2017 ; *Re-cycle: Strategies for Architecture, City and Planet* (2011-2012) et *Erasmus Effect. Architetti italiani all'estero / Italian Architects Abroad* (2013-2014) au Maxxi de Rome ; et pour les 12^e et 13^e Biennales de Venise en 2010 et 2011. Les travaux de Terragni sont fréquemment présentés dans des publications internationales sur le design, l'urbanisme et le paysage, telles que : *Int/AR Journal*, *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Milan, AV (ArchitetturaViva), *Perspecta*, *Engramma*, *Abitare*, *Domus*, *Log*.

Courriel : elisabetaterragni@msn.com

Kurt W. Forster est professeur invité à la Yale School of Architecture. Il a enseigné aux États-Unis et en Europe (Université de Stanford ; MIT ; ETH Zurich ; Université Bauhaus de Weimar), fondé et dirigé des instituts de recherche (Getty Research Institute, Los Angeles ; Canadian Centre for Architecture, Montréal), et organisé de grandes expositions (*Schinkel*, Chicago, 1994 ; *Carlo Scarpa*, Vicence et Vérone, 2000 ; *Herzog & de Meuron*, Montréal, 2002 ; *Biennale de Venise*, 2004). Forster a publié de nombreux ouvrages sur l'architecture de la Renaissance (Giulio Romano, Palladio) et sur des personnalités telles que Schinkel, Scarpa, Mollino, Rossi, Gehry, Eisenman, ainsi que sur la photographie contemporaine (Ruff, Chiaramonte, Lambri). Plus récemment, il a publié *Schinkel: A Meander Through His Life and Work*, 2018. Il est membre honoraire du Royal Institute of British Architects, de l'Accademico di San Luca, et membre des conseils scientifiques du Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio à Vicence et de la Fondation Bauhaus Dessau (Stiftung Bauhaus Dessau). Il a été honoré du prix Meret Oppenheim et d'un prix d'architecture décerné par l'Académie américaine des arts et des lettres.

Courriel : kurtwforster@hotmail.com

EXPÉRIENCES ET POINTS DE VUE

Le Palazzo Butera, de maison-musée à laboratoire ouvert sur la ville : entretien avec Francesca et Massimo Valsecchi

Monica Preti

Musée du Louvre

Entretien réalisé par Monica Preti et Marco Folin, Palazzo Butera, 9-12 août 2019, et transcrit par Monica Preti¹.
Traduit de l'italien par Jean Pietri.

Déjà visitable, bien que les travaux de restauration et d'aménagement soient toujours en cours, le Palazzo Butera, à Palerme, acheté en 2016 par les collectionneurs Francesca et Massimo Valsecchi comme leur résidence personnelle, et avec le projet de rendre accessibles au public leurs collections, est destiné à devenir l'un des plus importants musées du sud de l'Italie et un modèle de maison-musée tout à fait original. Il nous a semblé un cas d'étude particulièrement intéressant dans le contexte de ce numéro.

« Chantier ouvert », annonce d'entrée la brochure de présentation. Pour l'instant, les œuvres ne sont exposées qu'en partie, sans cartels ni indications de parcours, nous avertit Claudio Gulli, l'historien d'art chargé de leur étude. Il nous invite à le suivre parmi

les collections et nous fait découvrir deux expositions en cours, une double approche de l'histoire du Palazzo à travers une sélection d'œuvres restaurées pour l'occasion et présentées pour la première fois au public : *Le Città del Principe* (la série complète des dix petites villes administrées par les princes de Butera qui ornaient les dessus-de-porte du salon d'entrée) (figure 1), et *Vita a Palazzo* (onze toiles qui décoraient le premier étage, où Gaspare Vizzini, peintre de la fin du XVIII^e siècle, a représenté des

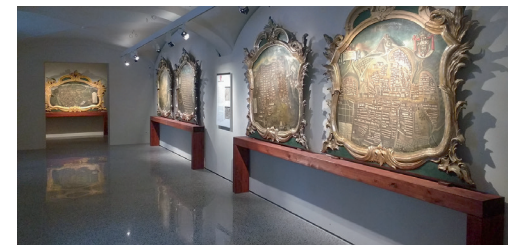


Figure 1. Exposition *La Città del Principe*, Palerme, Palazzo Butera.
© Photo Giovanni Cappelletti.

1. Nous remercions Giovanni Cappelletti, Marco Giammona et Claudio Gulli pour leur aide dans la préparation de cet entretien.

scènes de la vie quotidienne de la noblesse palermitaine).

Nous avons rencontré les propriétaires alors qu'ils supervisaient le chantier et nous avons pu échanger lors d'une série de rencontres, en présence des différents protagonistes du projet, Massimo Valsecchi et son épouse Francesca, mais aussi l'architecte Giovanni Cappelletti et l'entrepreneur de Palerme Marco Giammona.

Francesca et Massimo Valsecchi, et leur collection

« Dans le domaine des arts, je suis un autodidacte. Je ne viens pas d'une famille d'intellectuels », commence Massimo Valsecchi. Intéressé par la science et les arts depuis l'enfance, vers quinze-seize ans, il commence à acheter ses premières œuvres. Sur la Riviera ligure, il cultive l'orchidée dans une entreprise familiale (« une science et un art ») : « J'ai toujours été darwinien. » Erasmus, pas Charles : « Notre monde contemporain a commencé au XVIII^e siècle avec la Lunar Society », précise-t-il, et d'évoquer le groupe de philosophes naturalistes, industriels et intellectuels des Lumières des Midlands, où figuraient Erasmus Darwin, Matthew Boulton, James Watt et Josiah Wedgwood. « Les *lunatics* confrontaient inlassablement leurs idées pour se donner un moyen de penser les inventions d'avenir et poser les bases d'une société nouvelle qui s'esquissait avec la révolution industrielle. »

Francesca Valsecchi, quant à elle, est la petite-fille de l'un des plus remarquables collectionneurs italiens du XX^e siècle, l'industriel Carlo Frua de Angeli (1895-1969) : « Il avait plus de cent Picasso. Son bureau était rempli de Braque et de Picasso cubistes ; la salle à manger de De Chirico et de Carrà ; le salon, outre un Giuseppe Maria Crespi, était décoré de deux grands Matisse qui se faisaient face. C'était assez fantastique », se souvient-elle, ajoutant que tous ces châteaux ont changé de propriétaire depuis longtemps. « Mon grand-père était aussi un grand collectionneur de... femmes, et ses biens ont été dispersés

après sa mort. » Le projet d'une donation à la Pinacothèque de Brera, un moment envisagé par l'intermédiaire de sa directrice Fernanda Wittgens (1903-1957), ne put aboutir avec son successeur Franco Russoli (1923-1977), « jeune, enthousiaste et très brillant, un peu trop arrogant toutefois et qui s'entendait mal avec mon grand-père² ». Carlo Frua de Angeli fréquentait les artistes contemporains et se fit parmi eux quelques amis : « Il avait une façon singulière d'exposer les œuvres de sa collection. Dans les différentes pièces de ses nombreuses maisons – à Paris, New York, Positano, sur la côte de Ligurie, etc. –, il avait fait construire, avec des architectes plutôt novateurs, des espaces réservés où il plaçait des chevalets et il venait contempler les œuvres de son choix. Un vrai collectionneur passionné d'art, avec des goûts très affirmés. » « Au fond, la dispersion de sa collection a été une chance pour nous, elle nous a laissés libres de frayer nos propres chemins », conclut Massimo Valsecchi.

Au début des années 1970, ils ont ouvert une succursale milanaise de la galerie La Bertesca, fondée à Gênes quelques années plus tôt par des amis – « où, en 1964, avait eu lieu la première exposition pop art en Italie. Le mouvement de l'Arte Povera est sorti du même milieu ». C'est à ce moment qu'ils ont commencé à acheter de l'art contemporain.

« Aux États-Unis et en Angleterre, l'idée s'imposait alors du *White Cube* ou de la *Black Box*. Une entreprise de table rase et de remise à zéro qui me semblait plutôt erronée : il fallait trouver le juste équilibre entre le passé et le présent en tentant d'imaginer des projets pour le futur », poursuit-il. « La chance a voulu que, pour y installer notre galerie, je déniché à Milan un espace complètement dégradé par

2. Franco Russoli fut, entre autres, l'un des protagonistes du réaménagement de la maison-musée Poldi Pezzoli de Milan après les destructions causées par la Grande Guerre. Cf. E. Bernardi, « Franco Russoli museologo militante. Dal riordino del Poldi Pezzoli alla "grande Brera" », in *F. Russoli. Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)* / sous la direction de E. Bernardi. Milan : Skira, 2017, p. 19-57.

plusieurs générations de menuisiers qui l'avaient transformé en un antre noir, lequel s'est révélé un beau jour n'être ni plus ni moins que la Monnaie ducale conçue par Bramante. Il a suffi de prendre une échelle et d'aller voir sous la croûte de sciure et de crasse qui recouvrait le plafond pour en découvrir un autre, à caissons Renaissance. C'était le lieu idéal où les artistes contemporains pouvaient venir se confronter à l'art ancien. » Dans ce même esprit, Massimo Valsecchi eut l'idée de proposer à Gerhard Richter, auquel il avait déjà acheté deux tableaux à la Biennale de Venise de 1972, de construire un dialogue inédit avec le Titien : il lui commanda cinq variations de l'*Annonciation* de la Scuola Grande di San Rocco, qui furent réalisées par la suite, mais dont il manqua finalement l'acquisition³. « L'achat d'œuvres était une prédisposition naturelle pour Francesca, qui est une véritable collectionneuse. Pour moi l'art est comme un laboratoire de recherche, j'aime travailler avec les artistes dans un esprit de collaboration et de co-création. »

Ils ont ouvert leur propre espace d'exposition en 1973 : « J'ai compris que ma façon de faire et de penser était différente des autres, et je continue à fonctionner d'une manière étrange », admet-il. « Dans les années 1970, si vous montiez une exposition et que vous vendiez un seul tableau, voire aucun, c'était sans grande importance. Vos dépenses étaient si faibles... Vous pouviez montrer aux gens des artistes dignes d'intérêt sans qu'ils soient nécessairement... disons commerciaux. Aujourd'hui, c'est très, très difficile ! », constate-t-elle. Massimo Valsecchi confirme : « Notre galerie n'a jamais été un espace commercial car nous n'avons jamais rien vendu ! En un sens, ce fut notre chance, car nous avons encore les Gerhard Richter achetés dans les années 1960-1970, ainsi que les Gilbert & George des années 1970. Nous les avons tous conservés. » Les œuvres nourries d'archéologie et d'anthropologie l'intéressent depuis longtemps.

3. Les cinq tableaux sont actuellement conservés, l'un au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington et les quatre autres au Kunstmuseum de Bâle. Voir aussi le site consacré à l'œuvre de Gerhard Richter : <https://www.gerhard-richter.com/fr/art/> (consulté le 3 décembre 2019).

notamment celles de l'Italien Claudio Costa (1942-1995) dont il a commencé à la même époque à suivre le travail, un cheminement à la recherche des origines de l'homme et des choses (*work in regress*)⁴. Pour tous les deux, l'art est un continuum. D'ailleurs, ils n'ont jamais fait de distinction entre le « grand art » et les arts décoratifs : « Un petit vase en porcelaine peut vous en dire autant sur une culture donnée que n'importe quelle peinture. »

Rapidement, la collection a pris de l'ampleur. « Francesca a toujours aimé les objets fragiles, verre et céramique. Elle voulait acheter de la verrerie d'art, mais je lui disais que nous n'avions pas d'argent et devions nous concentrer sur l'art contemporain. Puis, un jour de 1974, alors que je revenais d'un voyage en Allemagne pour préparer l'exposition d'un artiste que nous représentions⁵, je me suis arrêté quelque part en France et j'ai acheté le premier de nos vases Art nouveau français. Cet achat a ouvert la porte et Francesca s'est lancée : quelque 400 à 500 pièces ont suivi – Loetz, Zsolnay, Tiffany, Meissen, Scarpa... » En Grande-Bretagne, ils ont trouvé l'occasion d'enrichir leur collection de meubles Arts & Crafts (William Burges, E. W. Godwin et C. R. Ashbee), encore peu appréciés en dehors de Londres.

Leurs premiers achats de tableaux de maîtres anciens à dominante italienne remontent aux années 1980 : « Chose insensée ! On pouvait acheter un tableau Renaissance au prix d'un contemporain médiocre. » En seulement cinq ans, ils réunissent une collection remarquable, de la *Judith avec la tête d'Holopherne* de Giovanni Cariani à l'étrange *Scène comique avec un enfant masqué* d'Annibale Carracci, à quoi viennent s'ajouter des œuvres de Domenico Fetti, Sassoferrato, Carlo Dolci...

4. Plusieurs expositions de l'artiste ont été organisées à la galerie de Massimo Valsecchi à Milan entre 1975 et 1994, souvent accompagnées de catalogues.

5. Il s'agit de la première exposition personnelle en Allemagne de Claudio Costa : *Claudio Costa im Umgang mit Gehirn und Vorgeschichte des Menschen. Arbeiten 1970-1974*, Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle, 1974.

parmi beaucoup d'autres. « Passé cinq ans, c'était fini. Tout était devenu trop cher. »

Dans un des salons du Palazzo Butera, Massimo Valsecchi regarde le tableau attribué à Frans Floris, qu'il tient pour l'une des pièces majeures de sa collection (figure 2). Devant ces cinq personnages représentés parmi des antiques, il nous donne son



Figure 2. *Frans Floris* (attribué à), Cinq amateurs d'antiquités, Palerme, Palazzo Butera.
© Photo Fabio Gambina.

interprétation : « Floris et son compagnon William Key ont peint leurs autportraits, alors qu'ils fréquentaient l'Académie de Lambert Lombard à Liège, un lieu d'échanges et de recherches sur l'Antiquité. Voilà qu'ils s'entretiennent ensemble, en présence des sources de leur culture classique. Ils ouvrent une boîte contenant des fragments de sculptures romaines, une Vénus ou une tête de cheval, et l'un des deux tient dans sa main une tête antique. Au verso du tableau, une bataille de nus, de la main d'un autre Flamand, dans un style michelangelesque. C'est une peinture expérimentale, dialogique, à interprétations multiples, précisément dans l'esprit de notre collection. » « Nous avons passé notre vie dans les musées », explique-t-il. « Pour nous, la collection était un apprentissage. Nous avons acheté une grande variété

d'œuvres qui nous semblaient intéressantes du point de vue historique, guidés aussi par une idée qui a fait plus lentement son chemin, à savoir que toutes ces œuvres, aussi diverses fussent-elles par leur genre, leur provenance ou leur culture d'origine, pouvaient se répondre et résonner ensemble. »

Cette collection, rassemblée avec tant de soin depuis cinquante ans, ce n'est qu'à présent, et d'ailleurs avec une certaine réticence, qu'ils commencent à la sortir de l'ombre. La raison de leur discrétion n'a rien de mystérieux. Pour eux, la collection a toujours été une affaire personnelle : « La pensée artistique et la recherche nous intéressent, l'ego un peu moins. Chaque œuvre est un monde d'idées, manifestées ou potentielles », explique Massimo Valsecchi : « Nos maisons n'ont jamais été ouvertes à deux battants, entrouvertes tout au plus, et uniquement à des fins de recherche : on pouvait y discuter de projets artistiques, confronter les points de vue sur telle ou telle pièce de la collection, faire des découvertes hors des sentiers battus. » Le goût des chemins de traverse les a menés notamment sur les traces de Christophe Dresser (1834-1904), un grand « invisible » du monde de l'art de l'époque victorienne, éclipsé par des noms plus glorieux – Ruskin, Morris ou Pugin –, « mais pourtant l'un des artistes qui a le mieux compris le formidable élan de la production industrielle », estime Massimo, « au point d'inventer un nouveau métier, l'*industrial design* ». Sa persévérance de collectionneur et les affinités qu'il se découvrait avec l'artiste – botaniste et ornementiste de formation, attaché comme lui à l'idée du progrès – l'ont conduit à organiser pour la Triennale de Milan, en 2001, la première grande exposition consacrée à Dresser, réunissant plus de 500 œuvres, objets design, peintures, aquarelles, dessins, lithographies et livres⁶.

6. Christopher Dresser, 1834-1904. *Un designer alla corte della Regina Vittoria* (Milan, Palazzo della Triennale, 30 ottobre 2001 - 3 marzo 2002), catalogue d'exposition / sous la direction de M. Whiteway, avec un texte de A. Morello, Milan, Skira, 2001.

L'exposition fut une étape importante, elle a scellé des rencontres et des collaborations durables, que ce soit avec l'architecte Giovanni Cappelletti, qui a suivi le projet pour le studio de Mario Bellini, ou le graphiste Italo Lupi⁷ ; mais il faudra aux deux collectionneurs une quinzaine d'années encore, et plusieurs concours de circonstances, avant de se décider à ouvrir leur collection dans leur palais de Palerme, en aménageant des espaces à cette fin. L'idée commence à germer en 2002, lorsque Massimo Valsecchi est invité à donner des cours à l'université de Milan. Là, il peut constater la richesse des fonds d'archives et de bibliothèque de l'Athénée, alors inaccessibles aux étudiants. Il n'a pas oublié l'ouverture des caisses et son étonnement à la découverte de tout un continent enseveli : manuscrits, photographies, papyrus égyptiens. Il se demande pourquoi pareils gisements devraient dormir hors d'atteinte. De là le projet d'organiser une exposition pour célébrer les 80 ans de la fondation de l'université de Milan, *Il Tesoro della Statale*⁸, inaugurée en 2004, qui proposa pour la première fois au public des œuvres issues des collections des grands départements de l'université : sciences humaines, agriculture, botanique, zoologie, médecine, physique, mathématiques, paléontologie, minéralogie, toutes disciplines qui postulèrent longtemps l'unité des savoirs et un idéal de connaissance universelle. Ces pièces exhumées des archives, il les faisait entrer en contact avec des œuvres contemporaines : « Je voulais que cette exposition soit une source d'inspiration, encourager les gens à voir les choses d'une autre manière », résume-t-il. « Les universités ont peut-être oublié à quoi servaient leurs musées. Il ne s'agissait pas seulement de préserver des œuvres et des documents, mais encore d'en tirer parti. Leur raison première est de contribuer au progrès des connaissances en reliant les diverses branches du savoir

7. Le logo du Palazzo Butera est aussi signé Italo Lupi.

8. *Il Tesoro della Statale: collezioni e identità di un grande ateneo* (Milano, Rotonda della Besana, 23 novembre 2004 - 13 febbraio 2005), catalogue d'exposition / sous la direction de A. Negri et M. Valsecchi, Milan, Skira, 2004.

– arts, sciences humaines et sciences naturelles. » « L'université moderne, estime-t-il, a commis l'erreur de négliger ces échanges et d'oublier que tout se tient. » De ce constat allait sortir l'idée d'un musée universitaire intimement lié aux laboratoires de recherche de l'université de Milan, et qui intégrerait également la collection Valsecchi. Mais finalement, les obstacles politiques, administratifs et financiers ont eu raison de ce projet. Les Valsecchi ne voulaient pas en rester là ; ils considéraient leurs collections avant tout comme « un outil de recherche, un point de départ plutôt qu'une fin en soi ». « Nous avons compris que le temps passait et que nous devions faire quelque chose pour présenter nos collections dans un contexte où leur potentiel se traduirait pour le public de manière imaginative et vivante », nous dit Francesca Valsecchi.

Le choix de Palerme et du palais Butera

« C'est une ville oubliée, très agréable à vivre et, après 10 000 ans d'invasions et d'échanges, elle aurait quelque chose à apprendre au reste de l'Europe, aujourd'hui », nous dit-elle. « La question migratoire attend une réponse européenne et mondiale », appuie-t-il. « On aurait tort de négliger l'apport de l'art dans l'approche de ces problèmes qu'il nous faudra bien affronter en civilisés, je l'espère. Au moment où l'Europe risque de tomber en morceaux, il n'est pas mauvais de se tourner vers Palerme, que sa situation géographique et son histoire signalent tout particulièrement à notre attention. »

Pour réaliser ce nouveau projet, ils achètent en 2016 le palais historique des Butera, un édifice construit sur les anciens remparts de la ville, doté de cours luxuriantes et d'une vaste terrasse sur le golfe de Palerme, et entreprennent de le restaurer. L'objectif est de réunir en un même espace leurs collections dispersées entre plusieurs résidences privées ou sous forme de prêts au Fitzwilliam Museum de Cambridge et à l'Ashmolean Museum d'Oxford. En même temps, ouvrir le chantier à la ville, c'est

parier sur l'avenir en s'avisant que la conservation, elle aussi, pourrait se révéler créatrice. Massimo, lui, en est convaincu. À son sens, les travaux de restauration doivent intégrer dans leur conception les abords de l'édifice – son quartier – de sorte que l'air circule entre la Piazza et il Palazzo. Faute de quoi, les environs neutralisés, le palais finirait comme un cadavre embaumé sur son lit de parade.

Il évoque l'histoire de l'édifice⁹, liée de près à celle du quartier dans lequel il se trouve : le Kalsa, l'un des plus anciens de la ville, où se concentraient les palais de l'aristocratie, surplombant les bastions sur la mer et la Passeggiata delle Cative (promenade publique qui existait dès la fin du XVII^e siècle et qui tire son nom des veuves, « captives » du deuil), qui depuis 70 ans étaient dans un état de grave dégradation (figure 3). Parmi les objectifs déclarés de la restauration du palais, il y a la mise en valeur de tout le quartier, et les premiers résultats commencent à être visibles : la Passeggiata delle Cative, propriété de la Mairie et restaurée dans les années 1990, a trouvé une nouvelle fonction et est devenue une connexion entre la ville et le front de mer.



Figure 3. Le Palazzo Butera et la Passeggiata delle Cative le long des bastions.
© Photo Sandro Scalia.

9. Pour l'histoire du palais, voir la chronologie rédigée par Claudio Gulli sur le site du Palazzo Butera : <https://palazzobutera.it/en/palazzo-butera> (consulté le 3 décembre 2019).



Figure 4. Palazzo Butera : terrasse du premier étage avec des carreaux en majolique de production artisanale réalisés d'après le modèle d'origine.
© Photo Sandro Scalia.

Architecture et restauration du palais

« Le chantier de restauration emploie plus de cent ouvriers, tous siciliens », explique Marco Giammona, lui-même palermitain, « une bonne occasion de remettre à l'honneur la tradition artisanale méridionale. Des maîtres ébénistes ont restauré les cadres des 118 fenêtres, d'autres restaurateurs ont travaillé aux fresques du XVIII^e siècle, aux stucs, aux dorures, aux menuiseries recouvertes de faux plafonds dans les années 1950, à une époque où le bâtiment a changé plusieurs fois de fonction – les pièces du second étage ont même servi de salles de classe. Nous avons sauvé tout ce qui pouvait l'être », poursuit-il, « les majoliques, par exemple : celles qu'on a retrouvées ont été remplacées à d'autres endroits du palais et, pour la terrasse, des artisans en ont réalisé des milliers de copies d'après les modèles d'origine » (figure 4). Ingénieur des *grandi lavori* [grands travaux] – c'est sa casquette –, Marco Giammona a déjà

sauvé de l'abandon quelques demeures historiques, comme le Palazzo Sambuca et le Palazzo Moncada. Il est convaincu que ce nouveau chantier profitera à la ville : « Les administrations publiques, le monde du travail, l'homme de la rue, chacun devrait croiser les doigts en espérant que Massimo et Francesca Valsecchi fassent des émules. » Mais ce chantier répond aussi à des contraintes spécifiques. « Ici, restauration et muséographie vont de pair », intervient Giovanni Cappelletti : « Nous nous trouvons dans une structure ancienne, où les caractères architecturaux se sont superposés au fil du temps. D'entrée, nous avons décidé de n'employer que des signes exacts et discrets, pour éviter d'interférer avec un langage architectural qui s'impose ici de tous côtés. Mais il fallait aussi rester lisibles, utiliser des signes clairement identifiables, afin que le futur visiteur du musée s'aperçoive que quelque chose s'est produit au cours des travaux. Donc, des signes précis, dans des matériaux

modernes mais strictement limités – du verre et du fer (figure 5). La restauration est la base pour la reconstruction, elle permet d'étudier les matériaux sur lesquels on intervient, de comprendre les procédés de fabrication. Avant de rien entreprendre, nous nous sommes beaucoup promenés dans le palais avec Massimo Valsecchi, à l'écoute des suggestions du lieu, des espaces et de leur histoire. En revanche, nos interventions sont modernes, sans équivoque, même si elles répondent en contrepoint à ce que les travaux nous ont permis de découvrir. Mais nous devons également réagir aux imprévus, aux surprises que le palais nous réserve en cours de route. Au cours des excavations, nous sommes tombés sur un *basolato*¹⁰ antique. Il a fallu revoir non seulement le plan architectural mais aussi le réseau d'équipement. Et ce n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres de la manière dont ce palais réagit aux travaux. Il répond positivement chaque fois que nous découvrons quelque chose, il recommence à vivre et gagne en beauté. »

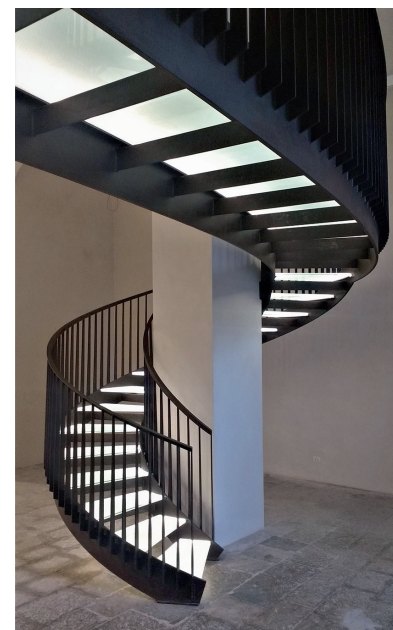


Figure 5. Palazzo Butera : escalier hélicoïdal (fer et verre) dans le parcours muséal au rez-de-chaussée.
© Photo Giovanni Cappelletti.

Ainsi, au rez-de-chaussée, dans la salle dite à présent « de la racine » (*Sala della Radice*), les travaux d'excavation ont mis au jour un ancien conduit d'écoulement revêtu de majolique où le jacaranda de la cour avait poussé ses racines. Cet imprévu est devenu un élément à part entière du parcours de visite (figure 6)¹¹. Ailleurs, dans les salons du premier étage, les restaurations ont dégagé sous plusieurs couches de peinture le lambris original peint par Fumagalli. Les couleurs – rose Pompadour, vert Ceylan, indigo – rappellent les teintes des porcelaines à la mode au milieu du XVIII^e siècle, que le prince de Butera ne devait pas manquer de collectionner et d'exposer dans son palais. Les résultats de cette restauration

10. Le *basolo* est une dalle de roche d'origine volcanique ou calcaire, ou d'autres pierres tenaces, de poids et de taille considérables, utilisées pour les chaussées routières. Le terme *basolato* se réfère plutôt à un type de chaussée utilisée initialement par les anciens Romains tant pour les rues urbaines que pour les voies de correspondance entre Rome et les différentes régions de l'Empire. Voir : <https://educalingo.com/fr/dic-it/basolo> (consulté le 3 décembre 2019).

11. Voir aussi *infra*.



Figure 6. Palazzo Butera : Sala della Radice. © Photo Alberto Ferrero.

ont inspiré le nouveau décor des murs, une galerie de couleurs disposées selon la technique du *marmorino*¹².

Une maison-musée d'un genre nouveau

Actuellement, les œuvres sont exposées dans un agencement provisoire, à chantier ouvert, elles aussi. En 2020, à l'achèvement des travaux, chacune trouvera sa place, dans la perspective dynamique d'une maison-musée d'un genre nouveau, en constante mutation. C'est ainsi que les Valsecchi l'imaginent : un lieu de recherche ouvert au public, plus qu'une résidence transformée en musée.

Au rez-de-chaussée, réservé aux expositions temporaires, une librairie et une bibliothèque sont également prévues. Le premier étage restera à usage privé, visitable certains jours sur rendez-vous et ouvert en partie au public. Le second étage présentera les expositions permanentes de la collection Valsecchi et des expositions temporaires dans quelques salles prévues

à cet effet. Artistes, conservateurs et chercheurs sont accueillis dès à présent dans l'hôtellerie, où ils peuvent poursuivre leurs recherches en lien avec les expositions et les collections du palais.

En attendant la fin des travaux et l'aménagement du parcours permanent, une brochure est distribuée à l'entrée. Les connaissances relatives aux œuvres et les informations concernant le chantier sont transmises aux visiteurs par les protagonistes du projet, ou par des étudiants et divers intervenants locaux. « Fallait-il publier un catalogue des collections ? Nous nous sommes posé la question », admet Claudio Gulli, « mais vu leur richesse et leur variété, une base de données numérique sur le modèle de celle du Louvre ou d'autres institutions nous a semblé mieux appropriée, plus adaptée aussi à notre dynamique. Par ailleurs, des monographies portant sur certaines œuvres ainsi que des catalogues d'exposition restent envisageables, bien sûr. »

Dans les salles du rez-de-chaussée, la scansion des espaces architecturaux a été respectée. Un promenoir surélevé permet au visiteur de considérer les œuvres sous un angle inhabituel. Quant à la salle des archives comptables, qui conservait encore les anciens inventaires des peintres et les livres de comptes des cuisiniers, elle accueillera la librairie du musée.

La restauration de cet étage, déjà achevée, a intégré avec méthode la présence de l'art contemporain : non seulement les piliers de la collection Valsecchi – Anne et Patrick Poirier, David Tremlett, Gilbert & George, Claudio Costa, Elisabeth Scherffig, Eugenio Ferretti, Hamish Fulton, Hilla et Bernd Becher, Testusmi Kudo –, mais également des interventions *in situ*, comme le *work in progress* que les Poirier ont amoncelé dans l'une des cours intérieures. Marbres, plaques, débris sculptés : « Nous avons exhumé quelques-uns de ces matériaux pendant les travaux, et les artistes réfléchissent à la façon dont ils pourront créer un jardin de sculptures, un *lapidarium* contemporain », explique Claudio Gulli.

Dans la *Cavallerizza* du palais, une installation temporaire fait entrer en dialogue les œuvres d'Anne et Patrick Poirier, et de Claudio Costa avec *Berlin Wall* de Tom Phillips (1973) et *The End* d'Eugenio Ferretti (2015). Dans la salle de la Racine, ce sont les *Quattro Elementi* de Claudio Costa, dernière étape d'une exploration d'artiste à travers les cultures et leurs langages. Conservés sous verre comme un vestige archéologique, le conduit vêtu de majolique et la racine refermée sur lui côtoient une œuvre des Poirier, *Lacrima*, pour une rencontre aussi provisoire qu'idéale.

Le long du grand escalier en marbre rouge d'Ogliastro, une cave proche de Trapani, qui mène au premier étage, le palais baigne un instant son décor dans l'eau d'un miroir attribué à Antonio Corradini, sculpteur vénitien du XVIII^e siècle, non loin d'une chaise d'Augustus Pugin (1812-1852) provenant du Parlement de Westminster. Dans la bibliothèque, nous retrouvons sur son chevalet le tableau attribué à Frans Floris : au verso des cinq portraits avec des antiques, une bataille de vieillards. Encore quelques pas et, à l'ombre des ruines, c'est un combat de gladiateurs fantômes par Viviano Codazzi et Domenico Gargiulo. Le tableau est posé sur des vitrines qui accueillent une œuvre récente d'Anne et Patrick Poirier : « Depuis la fin des années 1960, ces artistes utilisent des moulages », commente Claudio Gulli. « À la façon des archéologues voyageurs, ils répertorient des fragments de mémoire. Ici, les Poirier s'intéressent aux sarcophages puniques et romains de Salinas, le musée archéologique de Palerme, ou aux statues de la villa Giulia sculptées par Ignazio Marabitti au XVIII^e siècle. Une inscription, tirée d'un roman de John Edgard Wideman, nous parle des cités mortes, emportées par la guerre, le feu ou les tremblements de terre. »

Autre présence contemporaine, celle de David Tremlett avec son

wall drawing réalisé en 2018 pour le faux plafond d'une salle du même étage, qui accueille des conférences, des séminaires et des présentations de livres. « Pour le Palazzo Butera, Tremlett a réinterprété à sa manière les fresques de Fumagalli et Martorana, le thème de la *quadratura* et les perspectives de plein ciel que le XVIII^e siècle ouvrait dans les plafonds. »

De l'autre côté de l'escalier, les Valsecchi ont leurs appartements : dans les salons restaurés, des artistes contemporains interviendront *in situ* et se mêleront au décor pour répondre à diverses œuvres sorties des collections. La Salle gothique, achevée en avril 2018, propose un premier essai de ce type d'alliage qui associe le passé au présent (figure 7). Les murs sont entièrement recouverts d'une boiserie décorée de dorures et de motifs orientaux, sous un *Triomphe de Diane* dont la fresque s'arrondit à la voussure du plafond. Au cours des siècles, la salle s'est transformée plusieurs fois, et maintenant Anne et Patrick Poirier ont logé dans les ogives vides les chatiements et les reflets d'une verroterie ancienne. L'emploi du verre s'accorde d'ailleurs au choix qu'a fait Francesca d'exposer sa collection de

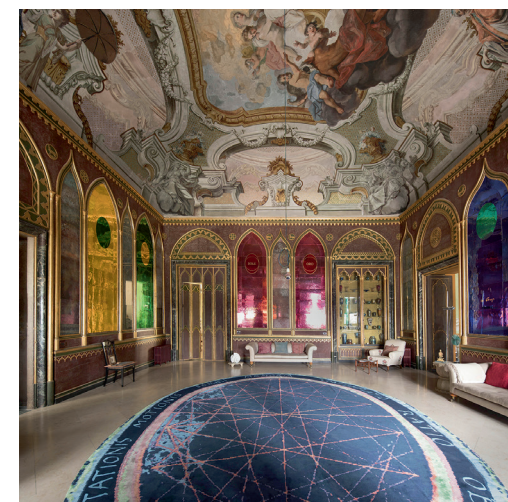


Figure 7. Palazzo Butera : Salon gothique, avec l'installation d'Anne et Patrick Poirier, et, au fond, la vitrine avec la collection de verres de Francesca Valsecchi. © Photo Sandro Scalia.

12. La technique du *marmorino* est une tradition artisanale consistant à créer des reliefs aux murs à partir d'une pâte qui durcit.

vases dans la même salle, « dans une vitrine murale qui nous attendait derrière le papier peint, les étagères vides avaient conservé leur fond d'origine en damas doré, prêtes à accueillir notre collection ». Les vases en verre irisé Tiffany ou Loetz côtoient un précieux calice Castellani près d'un masque de Papouasie, et répondent aux reflets des miroirs que les Poirier ont installés dans les grandes ogives de la Salle gothique.

Pour les Valsecchi, cette rencontre des œuvres à travers les époques et les styles va au-delà du simple éclectisme, elle résulte d'un principe directeur qui les a constamment guidés au cours de leur vie : « Tout ce que nous a légué le passé, ou presque, est un composé de formes et de siècles divers », estime-t-il : « Voyez le Palazzo Butera : quelques éléments du XVII^e siècle, d'autres du XVIII^e et beaucoup du XIX^e. » « Les meubles anglais de notre collection, dessinés par E. W. Godwin, Thomas Chippendale ou George Bullock, dont je n'aurais jamais pensé qu'ils puissent convenir à un palais sicilien, y ont trouvé naturellement leur place, comme s'ils étaient faits pour ces lieux », confirme-t-elle. Pour eux, juxtaposer des objets d'art dont la qualité est le seul dénominateur commun permet de favoriser une approche visuelle qui concilie les différences par le haut, et s'ils tiennent à présenter leurs collections au public, c'est avec l'exigence de dégager une perspective ouverte à la plus large variété d'expériences possibles dans un espace donné.

Les salles du deuxième étage, encore en travaux, accueilleront les collections permanentes. Il ne s'agira pas, on l'a compris, d'un musée au sens traditionnel du terme. Les aménagements seront assez mobiles pour susciter de nouvelles analogies entre les objets : « On pourra voir des peintures anciennes, des porcelaines, des verres, des aquarelles et des meubles de diverses périodes, l'idée étant de manifester la vitalité des échanges qui ont façonné la civilisation européenne. Des œuvres qui, pour la plupart, se signalent par leur rareté dans les musées italiens. Ce sera l'occasion d'ouvrir de nouveaux champs d'études », comme Claudio Gulli nous l'explique. Il s'agit aussi de

nouer des collaborations avec des musées internationaux, ceux-ci pourront consentir des prêts et des échanges « qui contribueront à redonner à Palerme son envergure de capitale culturelle, une de ces villes où les objets vous suggèrent d'autres idées sur le monde », espère Massimo Valsecchi.

Un laboratoire ouvert sur la ville

« Comprenez bien », insiste-t-il, « que le Palazzo n'est pas pour nous une fin en soi. L'idéal serait de renforcer les liens entre les institutions actuellement présentes dans le quartier de la Kalsa : une galerie d'art antique de l'importance du Palazzo Abatellis (un chef-d'œuvre de restauration d'ailleurs, réalisé par Carlo Scarpa en 1952), l'Université, l'Archivio di Stato, l'église dello Spasimo, l'Orto Botanico, etc. Chance inouïe : à Palerme on peut comprendre comment l'architecture, la nature, l'histoire et la culture coexistent et sont capables de s'accorder ensemble dans un même espace. »

« Le Palazzo ne va pas s'ossifier, en somme : il doit gagner en souplesse, en fluidité, l'art contemporain assurant la liaison entre les institutions, qu'elles soient historiques ou récentes. » Inutile de trop compter sur les responsables politiques : ils manquent d'esprit de suite, juge-t-il d'après son expérience milanaise. La structure qu'il imagine sera strictement privée, coordonnée avec d'autres institutions, autres que publiques, « en tout cas ni communales, ni régionales, ni italiennes, parce que je ne vois guère de perspectives de ce côté-là. Les institutions publiques ont déjà beaucoup à faire avec l'immense patrimoine dont elles ont la charge ».

« D'un côté nous allons donner la main à des partenaires privés, de l'autre aux interlocuteurs locaux. Ce dernier point est capital pour nous, puisque le Palazzo occupe une position névralgique dans le tissu patrimonial et urbain. Nous nous tenons là, entre l'historien d'art et la commune, et nous les prions de considérer qu'ils sont face à un tout. » Il déplie une carte de Palerme et indique du doigt : « Vous aviez ici les arcades

médiévales, là un vaste ensemble de cloîtres, là encore les prisons de l'Inquisition, près du palais Steri, et un espace ouvert au milieu qui sert à présent de parking à l'université. Vous voyez que les trois palais, Butera, Chiaramonte-Steri et Abatellis, sont à égale distance les uns des autres. Abatellis et l'Archivio di Stato se touchent, tout près de l'Oratorio dei Bianchi, lui-même mitoyen de Santa Maria dello Spasimo... et dans l'intervalle vous avez plusieurs places publiques transformées en aires de stationnement. L'idée serait de les rendre aux piétons. Je ne me soucie pas de m'enfermer dans la demeure des princes untel ou untel. Je pense à un projet urbain en coopération avec le Département d'architecture de l'Université de Palerme, et donc avec le réseau des musées, Orto Botanico inclus, puisqu'il est rattaché à l'université. »

Valsecchi propose également un programme de réinsertion des détenus employés à des travaux d'intérêt général. Le Palazzo pourra les accueillir et les former aux métiers de la restauration d'art. « Ce que je fais ici », poursuit-il, « je l'ai toujours fait, peut-être à une moindre échelle : établir un échange avec un artiste qui a son idée en tête, collaborer ensemble, et par ailleurs faire préserver dans un même espace les résultats de ces rencontres, du moins les œuvres qui me paraissent les plus remarquables. Pas nécessairement une de ces personnalités qui savent s'imposer sur le marché international comme Damien Hirst ou Jeff Koons : beaucoup d'artistes de grand talent travaillent à l'écart, en silence – surtout aujourd'hui –, et ce qu'ils font mérite d'être vu. »

Massimo insiste sur son projet le plus important : faire du Palazzo Butera « un organe de liaison, un point de contact entre Palerme et l'extérieur, ce qui manque actuellement dans le domaine artistique et culturel ». Il souligne sa volonté d'avancer en coordonnant les efforts avec la Ville et l'Université, rappelle que ce n'est pas un hasard si une partie de ses collections a été déposée en prêt à l'Ashmolean et au Fitzwilliam, deux musées universitaires. Il évoque l'association qu'il a fondée à Palerme, Mediterranean

Gateway, réunissant le Palazzo, l'Université, l'Église et la FITS (Fondation pour l'innovation du tiers secteur), une structure dont l'objectif est de stimuler « l'innovation sociale à travers l'art, l'histoire et la culture ». Le Palazzo Butera accueille également les réunions de l'HoC (Harbour of Cultures), des séminaires expérimentaux qui réfléchissent aux moyens de « transformer la position périphérique de Palerme en ressource ». L'idée serait de donner une possibilité de retour aux Siciliens contraints de partir étudier et réussir ailleurs. Il envisage de faire du Palazzo Butera et du Palazzo Piraino (dont la restauration n'a pas encore commencé) un centre d'études en partenariat avec des universités étrangères : « Un lieu d'échange avec les écoles, les professionnels de tous genres et de tous grades. Un modèle alternatif à la spécialisation à outrance qui distingue la culture universitaire américaine. » « Il sera intéressant d'associer ces deux bâtiments : l'un imposant et fier, un peu m'as-tu-vu, l'autre beaucoup plus discret et dont la beauté se lit dans les détails. »

La Fabrique des contes

MEG, Musée d'ethnographie
de Genève,
17 mai 2019 - 5 janvier 2020

Julie Deramond,
Avignon Université,
Centre Norbert Elias

Peut-on exposer le conte ?

Comment exposer un objet polymorphe tel que le conte ? Récit, texte, genre littéraire... Généralement associé à la littérature enfantine, le conte semble au premier abord un sujet à aborder en bibliothèque de lecture publique, comme en témoigne, par exemple l'exposition organisée en 2001, *Il était une fois... les contes de fées*, à la Bibliothèque nationale de France. Et pourtant, le conte s'inscrit bien évidemment parmi les thématiques de choix des anthropologues, parce qu'il est d'abord un récit de fiction, qui circule à l'oral avant d'être fixé par des « collecteurs » tels que Charles Perrault ou les frères Grimm : il a dès lors toute sa place dans un musée d'ethnographie. La question n'est pas réglée pour autant. Ce qui fait la difficulté de la mise en exposition d'un tel sujet est de ne pas se cantonner à la présentation de beaux ouvrages (même

s'ils sont bien présents ici) et de donner à voir au visiteur, à ressentir peut-être, l'importance et la portée de ce type de récits dans la société occidentale d'hier et d'aujourd'hui. Comment montrer par le biais d'objets de collections muséales, plutôt que de dire par le seul texte éventuellement illustré, que le conte est bien un genre littéraire qui répond à un certain nombre de codes en même temps qu'il répond à des usages, des pratiques sociales ? L'enjeu est d'associer un discours d'exposition sûr à une mise en scène inspirée, pour sortir des sentiers battus et clichés de contes de fées tout en faisant briller les mirettes des enfants et de leurs parents... de 7 à 77 ans pour une heure trente de visite environ. Bref, un enjeu muséographique et scénographique de taille, car il s'agit à la fois de donner du sens à l'exposition, tout en lui donnant du pimpant et du brillant.

La proposition de la commissaire d'exposition Federica Tamarozzi associée à la scénographie de l'agence Holzer Kobler

Architekturen permet d'entrer à plein dans l'univers du conte et d'en découvrir les multiples facettes en Europe. Le prologue est construit comme une invitation : en s'approchant du mur, le visiteur entend de multiples voix qui lui chuchotent à l'oreille « Il était une fois... » en quarante langues différentes. Le portail en fer forgé déniché dans les collections du MEG et situé juste après, à l'orée de l'espace central, matérialise pour les visiteurs ce passage du monde « réel » à la parenthèse enchantée que constituent le conte et, avec lui, l'exposition.

Deux types d'espaces structurent alors l'exposition. Ils rendent compte de la double dimension des contes : le récit fictionnel hérité des traditions populaires d'un côté, de l'autre tout le processus lié à la transmission et à la réception de ces contes dans la société européenne ; de la collecte à la réappropriation artistique, de la traduction littéraire à l'interprétation psychanalytique.

Le premier type d'espace concerne la mise en récit et en scène de huit contes méconnus issus du répertoire traditionnel européen : *La Lune et la Louve* ; *Le Pantalon du Diable* ; *Le Fuseau, la navette et l'aiguille* ; *Le pain de Marie* ; *L'Ours amoureux* ; *Le Pêcheur, sa femme et le poisson d'or* ; *La Vigne et le Vin* ; *La Mort marraine*. Huit espaces clos, repliés sur eux-mêmes, permettent d'entrer dans la fiction et de s'immerger dans l'univers singulier d'un conte. Textes, objets et œuvres artistiques mettent en scène la trame narrative du conte pour offrir au visiteur de vivre le conte, d'en faire l'expérience sans distance aucune. Ainsi, chaque visiteur peut retrouver pendant quelques minutes son âme d'enfant et laisser voguer son imagination... bien guidée par les scénographes. La scénographie est assurément immersive : le soin apporté au choix des revêtements muraux, des lumières, des vitrines et des accessoires destinés à mettre en scène les objets de collection et les œuvres commandées à des artistes contemporains permet de créer des décors comme des bulles destinées à faire voyager le visiteur. L'originalité de l'exposition est d'utiliser les ressources propres à ce type de média pour

plonger littéralement le visiteur dans l'univers de fiction, sans perdre de vue l'important : construire du sens, transmettre des savoirs.

Le visiteur est d'abord invité à lire le texte du conte réécrit dans une version contemporaine par Fabrice Melquiot – en français et en anglais comme l'ensemble des textes de l'exposition –, sur feuillet mobile détachable à l'entrée de chaque espace. Ensuite, des murs au plafond, les scénographes tissent un décor mettant en ambiance le visiteur. Pour *Le Pêcheur, sa femme et le poisson d'or*, un *mapping* vidéo nappe le sol de vagues bleutées. Les murs réfléchissants brillent de mille feux et donnent plus de profondeur encore à cet effet. La lune veille sur l'installation de Jonathan Watts dans *La Lune et la Louve*, un diorama s'attache à reconstituer sous vitrine l'univers féminin du *Fuseau, la navette et l'aiguille*, alors que les œuvres d'art commandées pour illustrer chaque conte réinterprètent par l'image le fil du récit dans des tonalités sombres ou gaies. Les expôts et les dispositifs se complètent dans chaque salle pour offrir cette expérience promise au visiteur par la vue et par le son : par l'objet, chacun illustrant une étape décisive du récit (un vrai corbillard associé aux illustrations à l'encre de Chine de Lorenzo Mattotti et à de multiples bougies funéraires pour rendre l'ambiance macabre de *La Mort marraine*) ; par le décor qui revisite l'univers du conte pour le magnifier (ces bulles de savon qui s'élèvent sur fond rouge, offrant un cadre à une collection de brosses pour *Le Pantalon du Diable*) ; par le texte sur feuille volante ; par la voix, les casques ou les douches sonores donnant à entendre des enregistrements trouvés dans les riches collections sonores du MEG, pour rappeler la dimension orale de la transmission du conte. L'exposition ne s'adresse pas seulement à l'intellect mais prend aussi en compte le corps du visiteur. L'espace est libéré autant que possible des contraintes inhérentes à l'exposition : le visiteur est régulièrement invité à s'asseoir pour se laisser bercer ; une 9^e bulle, « La fabrique », est dédiée à la création de contes, incitant le visiteur à prendre un costume et manipuler des objets pour entrer dans le cadre et dans

la médiation ; les objets sortent des vitrines pour annihiler toute distance avec le visiteur. Et plutôt que des lignes au sol, ce sont des bandes-sons drolatiques qui l'invitent à respecter les objets exposés. Tout est donc fait pour lui permettre de plonger dans chaque « théâtre de l'imaginaire¹ », sur un mode onirique et fantasmagorique, de manière poétique et sensible, sans laisser de côté le confort indispensable à ce laisser-aller.

Pour autant, cette scénographie séduisante n'est jamais gratuite. Le propos n'est jamais laissé de côté, et la mise en scène est là pour servir le discours de l'exposition. Les objets présentés sont choisis parmi les collections ethnographiques du musée ou empruntés à des institutions de renom pour donner corps au récit. Pour *Le Pêcheur, sa femme et le poisson d'or*, une barque côtoie un bracelet signé Cartier, une maquette réalisée par un patient en hôpital psychiatrique, un leurre pour la pêche en eau douce ainsi que les illustrations à l'huile de Carl Cneut. Les objets les plus hétéroclites se mêlent donc dans l'exposition, permettant de dévoiler l'étendue et la richesse des collections du MEG. Qui l'eût cru ? Voir en effet se côtoyer un rouet à pédale, une tête de Dionysos en plâtre, un pichet zoomorphe, une image d'Épinal, un accordéon, des brochures politiques, un chapeau processionnel, des publicités, une baignoire, etc.

Au-delà de chaque récit scénographié, l'exposition aborde les questions cruciales qui traversent la vie des hommes en Europe : religion et croyances (des processions au culte des saints), politique (de la construction des identités nationales à la propagande), pouvoir et argent (de la monnaie aux bijoux de prix), nature et alimentation (de la levure de boulanger à la viticulture), mœurs (propreté, alcoolémie, etc.), genre et filiation (de la quenouille à la figure de la marraine), relations sociales (du conjoint à la marraine), rites de passage (du berceau à la mort), etc. Des

problématiques susceptibles d'intéresser la majeure partie des visiteurs, car elles touchent à l'humain dans son universalité. Dès lors, cette *Fabrique des contes* ne s'adresse en aucun cas aux seuls enfants attirés par le merveilleux et les féeries, mais invite à se questionner et s'interroger sur leur dimension symbolique.

La deuxième partie du parcours, plus contrainte, semble circonscrire les espaces de fiction pour intéresser le visiteur aux multiples circulations des contes dans la société, et avec elles, des valeurs qu'ils véhiculent. Le propos est à la déconstruction des interprétations et réutilisations des contes dans la société. Un véritable parcours, contraint et tortueux, s'ouvre devant le visiteur, invité à découvrir le conte sous l'angle de sa fabrique sociale : l'utilisation de panneaux d'OSB associés à du bois brut établit l'envers du décor. Les coulisses du conte se font même chantier lorsque les tubes et tuyaux de construction se mêlent aux vitrines et aux cimaises. Le visiteur découvre ainsi cette section, intitulée « Les ficelles du conte », par l'exposition d'ouvrages qui fixent les récits : le manuscrit des contes de Grimm côtoie une édition originale d'*Alice's Adventures in Wonderland* prêtée par la Fondation Martin Bodmer. Un peu plus loin, c'est à la collecte et au classement des contes que s'intéressent muséographes et scénographes. Les textes se font plus nombreux pour accompagner les objets et expliciter techniques et pratiques. Les objets ne renvoient plus à l'univers domestique ou professionnel mais sont toujours reliés au conte et à sa publicisation : qu'il s'agisse d'images d'Épinal, de portraits de conteurs en vidéo, de tableau scolaire ou de publicités. Au fil des sections, le visiteur est amené à découvrir les multiples variantes d'un même récit recensées par le classement Aarne-Thompson-Uther, différentes adaptations illustrées ou scéniques des contes, comme l'instrumentalisation à des fins politiques de ces récits. Chaque sujet est ainsi approfondi et illustré par le biais de focus, agrémentés d'objets. L'art du conteur est ainsi exploré par le biais d'une étude du *cantastorie* sicilien, alors que des instruments rappellent au visiteur que le conte est

souvent accompagné de musique. L'analyse du conte prime, et la scénographie s'efface devant le discours. La construction du sens l'emporte sur l'esthétique pour insister sur les savoirs à communiquer. L'angle est celui de la transmission (et pose la question de la morale comme de l'éducation), de la manipulation politique (de la construction des identités nationales à l'endoctrinement sous le III^e Reich) et de l'individu (de l'inconscient au militantisme féminin). Les objets, là encore, sont variés pour soutenir le propos : les robes côtoient les marionnettes et les publicités, l'art contemporain, les cartes à jouer. Derrière le conte, c'est tout un pan du passé européen qui est donné à voir et à décrypter. La tradition rencontre la modernité, l'histoire et l'anthropologie, l'esthétique.

Ainsi, la double entrée sur le conte est matérialisée par une double scénographie, l'une sublimant l'objet pour donner à rêver, l'autre plus effacée et centrée sur les savoirs. Ce double point de vue sur le conte mis en espace de manière subtile et intelligente permet au visiteur de mieux connaître les différentes facettes du conte et de piocher, en fonction de ses goûts et de ses capacités, parmi les scènes et objets qu'il gardera en mémoire.

Commissaire d'exposition :

Fédérica Tamarozzi

Scénographe :

Holzer Kobler Architekturen

Courriel julie.deramond@univ-avignon.fr.

1. L'expression est utilisée dans les documents de communication du musée. Voir, notamment, le compte rendu de l'exposition sur le site de la Ville de Genève : <https://www.ville-ge.ch/meg/expo29.php> (consulté le 4 décembre 2019).

Site de la revue *Culture & Musées* (2014 -) :
<https://journals.openedition.org/culturemusees/>

Articles également disponibles sur Persée (1992-2014) :
<https://www.persee.fr/collection/pumus>

Bon de commande au numéro

<input type="checkbox"/> n° 1 Les textes dans les musées Prix : 14,48 €	<input type="checkbox"/> n° 9 Les dioramas Prix : 16,77 €
<input type="checkbox"/> n° 2 Regards sur l'évolution des musées Prix : 14,48 €	<input type="checkbox"/> n° 10 Hors thème, 1996. Prix : 16,77 €
<input type="checkbox"/> n° 3 Du public aux visiteurs Prix : 14,48 €	<input type="checkbox"/> n° 11-12 Marketing et musées Prix : 33,54 €
<input type="checkbox"/> n° 4 Hors thème, 1994 Prix : 14,48 €	<input type="checkbox"/> n° 13 Public, nouvelles technologies, musées Prix : 16,77 €
<input type="checkbox"/> n° 5 L'interaction sociale au musée Prix : 13,72 €	<input type="checkbox"/> n° 14 Éducation artistique à l'école et au musée Prix : 16,77 €
<input type="checkbox"/> n° 6 Professions en mutation Prix : 13,72 €	<input type="checkbox"/> n° 15 Hors thème, 1999. Prix : 16,77 €
<input type="checkbox"/> n° 7 Musée et éducation Prix : 13,72 €	<input type="checkbox"/> n° 16 Le regard au musée Prix : 16,77 €
<input type="checkbox"/> n° 8 Études de publics, années 30 Prix : 16,77 €	<input type="checkbox"/> n° 17-18 L'écomusée : rêve ou réalité Prix : 33,54 €

Veillez m'envoyer le(s) numéro(s) de la revue :

Adresse

Secrétariat Culture & Musées
Avignon Université, 84029 Avignon CEDEX

Courriel : culture-et-musees@univ-avignon.fr

Frais de port

- Europe :
+ 4 € de frais de port
- Hors Europe :
+ 6 € de frais de port

n° 1. Les textes dans les musées

sous la direction d'Hana GOTTESDIENER, 1992.

Julie DESJARDINS, Daniel JACOBI, Les étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques et techniques

Chandler SCREVEN, Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes

Denis SAMSON, L'évaluation formative et la genèse du texte

Hana GOTTESDIENER, La lecture de textes dans les musées d'art

Marie-Sylvie POLI, Le parti pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique

Hors thème

David UZZELL, Les approches sociocognitives de l'évaluation des expositions

Lectures

n° 2. Regards sur l'évolution des musées

sous la direction de Jean DAVALLON, 1992.

Jacqueline EIDELMAN, Qui fréquente les musées à Paris ?

Jean-Michel TOBELEM, De l'approche marketing dans les musées

Bernard SCHIELE, L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition

Jean DAVALLON, Le musée est-il vraiment un média ?

Dominique POULOT, Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées

Expériences. Lectures

n° 3. Du public aux visiteurs

sous la direction de Joëlle LE MAREC, 1993.

Sharon MACDONALD, Un nouveau public ? Changements culturels et musées

Olivier DONNAT, Les publics des musées en France

Aymard de MENGIN, La recherche d'une typologie des publics à la Cité des sciences et de l'industrie

Éric TRIQUET et Jean DAVALLON, Le public, enjeu stratégique entre scientifiques et concepteurs

Joëlle LE MAREC, L'interactivité, rencontre entre visiteurs et concepteurs

Jack GUICHARD, Visiteurs et conception muséographique à la Cité des Enfants

Portrait. Expériences. Lectures

n° 4. Hors thème, 1994

Harris H. SHETTE & Stephen BITGOOD, Les pratiques de l'évaluation des expositions

Minda BORUN, Christine MASSEY & Tiitu LUTTER, Connaissances naïves et conception d'éléments d'exposition

John J. KORAN JR & Jim ELLIS, La recherche en milieu informel

Dossier

Sous la direction d'Évelyne LE HALLE : L'accueil dans les musées

Expériences. Lectures

n° 5. L'interaction sociale au musée

sous la direction de David UZZELL, 1994.

Lynn D. DIERKING, Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale

Marylyn G. HOOD, L'interaction sociale au musée, facteur d'attraction des visiteurs occasionnels

Paulette M. McMANUS, Le contexte social, un des déterminants du comportement d'apprentissage dans les musées

Manon NIQUETTE, Éléments critiques pour l'analyse de la réception et du partage social des connaissances

Portrait. Lectures

n° 6. Professions en mutation

sous la direction d'Élisabeth CAILLET, 1994.

Catherine FRANCHE, Améliorer les compétences des professionnels des institutions muséales au Québec

Florence AUDIER, Emploi, statuts, organisation du travail dans la modernisation des musées en France

Élisabeth CAILLET, L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence

Dossiers

Sous la direction d'Élisabeth Caillet : Aspects de l'évolution des professions

Expériences. Lectures

n° 7. Musée et éducation

sous la direction de Daniel JACOBI et Odile COPPEY, 1995.

Colette DUFRESNE-TASSÉ, Information nécessaire à la conception d'une mise en exposition optimale des phénomènes scientifiques

Françoise BUFFET, Entre école et musée : le temps du partenariat culturel éducatif ?

Yves GIRAULT, Françoise GUICHARD, Problématique et enjeux du partenariat école-musée à la Grande Galerie de l'évolution

Jack GUICHARD, Nécessité d'une recherche éducative dans les expositions à caractère scientifique et technique

Lectures

n° 8. Études de publics, années 30, 1995.

Edward S. ROBINSON, Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et femmes réels

Arthur W. MELTON, Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée

Marguerite BLOOMBERG, Une expérience sur l'enseignement pratiqué dans les musées

Hors thème

Bernadette DUFRÈNE, La série des expositions internationales du Centre Georges-Pompidou : pour un nouveau modèle.

Expériences. Lectures

n° 9. Les dioramas

sous la direction de Bernard SCHIELE, 1996.

Adriaan DE JONG & Mette SKOUGAARD, Les intérieurs de Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique

Stephen BITGOOD, Les méthodes d'évaluation de l'efficacité des dioramas : compte rendu critique

Raymond MONTPETIT, Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique

Hors thème

Esther GONZALEZ MARTINEZ, La stratégie communicationnelle du Musée de l'art brut : considérations d'un récepteur avisé

Expériences. Lectures. Compte rendu de thèse

n° 10. Hors thème, 1996.

Marie-Sylvie POLI, Le texte dans un musée d'histoire et de société

Dossier

Sous la direction d'Alexandre DELARGE & Philippe HILAIRE : Musées et paysages

Expériences. Lectures

n°s 11-12. Marketing et musées

sous la direction de Jean-Michel TOBELEM, 1997.

Fiona McLEAN, «Le passé est à vendre» : réflexions sur le marketing des musées

Pierre CHAZAUD, Marketing de la visite culturelle et implication du public

Christine PETR, Le marketing du patrimoine : à contexte particulier, méthodologie particulière

James S. BROMWICH, Comparaison de politiques de marketing françaises et britannique

François MAIRESSE, La stratégie du prix

Joëlle LE MAREC, Évaluation marketing et muséologie

Hors thème

Sandra SUNIER, Scénario d'une exposition

Expériences. Critiques. Lectures

n° 13. Public, nouvelles technologies, musées

sous la direction de Roxane BERNIER et Bernadette GOLDSTEIN, 1998.

Andrea WELTZL-FAIRCHILD & Louis M. DUBÉ, Le multimédia peut-il aider à réduire la dissonance cognitive ?

Glynis BREAKWELL, Usages des interactifs au musée : le cas de la galerie du Verre au musée Victoria & Albert

Agnès VIGUÉ-CAMUS, Une approche des usages et représentations des écrans multimédias dans leur contexte social de production

Alexandra VOL, Tisser des trames de pertinence entre musées, nouvelles technologies et publics

Geneviève VIDAL, L'interactivité et les sites web de musée

Jonathan BOWEN, Jim BENNETT & James JOHNSON, Visiteurs virtuels et musées virtuels

Jean-Louis WEISSBERG, Le déplacement virtuel de Lascaux

Hors thème

Atsuko KAWASHIMA & Hana GOTTESDIENER, Accrochage et perception des œuvres

Expériences. Critiques. Lectures

n° 14. Éducation artistique à l'école et au musée

sous la direction de Bernard DARRAS, 1998.

Bernard DARRAS & Anna M. KINDLER, Le musée, l'école et l'éducation artistique

Dominique CHÂTEAU, Conscience esthétique et expertise : la collaboration entre Dewey et Barnes

Brent WILSON, Éducation contre érudition : la subversion discrète du musée d'art nord-américain

Françoise CASANOVA, Une pratique interactive orale de l'histoire de l'art au musée du Louvre : des jeunes s'entretiennent

Hors thème

Sylvie OCTOBRE, Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain

Expériences. Critiques. Lectures. Termes muséologiques de base

n° 15. Hors thème, 1999.

Tamara LEMERISE, Les adolescents au musée : enfin des chiffres !

Martin R. SCHÄRER, La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique

Martine REGOURD, L'institution muséale saisie par le droit : une empreinte spécifiquement publique

PascalLARDELLIER, Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du Muséon arlaten

Chang WAN-CHEN, Esquisse d'une histoire du concept chinois de patrimoine

Expériences

n° 16. Le regard au musée

sous la direction de PascalLARDELLIER, 1999.

Carl HAVELANGE, Le musée mélancolique. Tentative pour photographier nos manières de voir

Michel CHRISTIAN, Le regard au Louvre : une consommation visuelle de masse

Monique SICARD, Ce que fait le musée... Science et art, les chemins du regard

Mark MEIGS, À la recherche d'un passé visible : regards publics et privés dans les collections de la région de Philadelphie, 1890-1930

Noël NEL, La monstration de l'art dans les régimes scopiques contemporains

Hors thème

Isabelle RIEUSSET-LEMARIÉ, De l'utopie du «musée cybernétique» à l'architecture des parcours dans les musées

Les cahiers de *Publics et Musées* : Actes du colloque Les Publics de l'art contemporain, sous la direction d'Élisabeth CAILLET

Lectures

n°s 17-18. L'écomusée : rêve ou réalité

sous la direction d'André DESVALLÉES, 2000.

François MAIRESSE, La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie

Nina GORGUS, L'Heimatmuseum, l'écomusée et G. H. Rivière

Octave DEBARY, L'écomusée est mort, vive le musée

Serge CHAUMIER, Les ambivalences du devenir d'un écomusée : entre repli identitaire et dépossession

Saskia COUSIN, Un brin de culture, une once d'économie : écomusée et écomusée

Alexandre DELARGE, Des écomusées, retour à la définition et évolution

Raymond DE LA ROCHA-MILLE, Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire

Témoignages. Entretiens. Nouvelle de la muséologie

CULTURE & MUSÉES

Bon de commande au numéro

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> n° 1
Nouveaux regards sur le patrimoine | <input type="checkbox"/> n° 17
La lecture en société |
| <input type="checkbox"/> n° 2
Musées et organisation | <input type="checkbox"/> n° 18
Le récit dans la médiation des sciences et des techniques |
| <input type="checkbox"/> n° 3
Les médiations de l'art contemporain | <input type="checkbox"/> n° 19
Entre arts et sciences |
| <input type="checkbox"/> n° 4
Friches, squats et autres lieux | <input type="checkbox"/> n° 20
Réfléchir l'histoire des guerres au musée |
| <input type="checkbox"/> n° 5
Du musée au parc d'attractions | <input type="checkbox"/> n° 21
Bibliothèque et musée : notions et concepts communs |
| <input type="checkbox"/> n° 6
Nouveaux musées de sociétés et de civilisations | <input type="checkbox"/> n° HORS SÉRIE
La muséologie : 20 ans de recherches |
| <input type="checkbox"/> n° 7
Figures du corps au cinéma | <input type="checkbox"/> n° 22
Documenter les collections, cataloguer l'exposition |
| <input type="checkbox"/> n° 8
Défendre le patrimoine, cultiver l'émotion | <input type="checkbox"/> n° 23
Tourisme et médiations des patrimoines |
| <input type="checkbox"/> n° 9
Politique culturelle et patrimoines | <input type="checkbox"/> n° 24
Démocratisation culturelle et numérique |
| <input type="checkbox"/> n° 10
Évolution des rapports entre sciences et société au musée | <input type="checkbox"/> n° 25
Écouter de la musique ensemble |
| <input type="checkbox"/> n° 11
Hors thème, 2008 | <input type="checkbox"/> n° 26
Entre les murs / hors les murs : culture et publics empêchés |
| <input type="checkbox"/> n° 12
L'imaginaire de la ville, le regard et le pas du citoyen | <input type="checkbox"/> n° 27
L'artiste et le musée |
| <input type="checkbox"/> n° 13
Scènes et scénographies alimentaires | <input type="checkbox"/> n° 28
Le musée et le politique |
| <input type="checkbox"/> n° 14
L'écriture du patrimoine | <input type="checkbox"/> n° 29
Conserver et transmettre la performance artistique |
| <input type="checkbox"/> n° 15
Comment parler de la critique d'exposition ? | <input type="checkbox"/> n° 30
Musées au prisme du genre |
| <input type="checkbox"/> n° 16
La (r)évolution des musées d'art | |

Veillez m'envoyer le(s) numéro(s) de la revue :

Adresse

Secrétariat Culture & Musées
Avignon Université, 84029 Avignon CEDEX

Courriel : culture-et-musees@univ-avignon.fr

Coût du numéro

- Europe : 22 €
- + 4 € de frais de port
- Hors Europe : 22 €
- + 6 € de frais de port

n° 1. Nouveaux regards sur le patrimoine
sous la direction de Jean DAVALLON, 2003.

Michel RAUTENBERG, Comment s'inventent de nouveaux patrimoines
Laurent Sébastien FOURNIER, Les fêtes locales en Provence
Gaëlle CRENN, La patrimonialisation de l'environnement au Biodôme de Montréal
Émilie DA LAGE-PY, Les collections de disques de musique du monde
Cécile TARDY, L'entremise du récit du chercheur

Points de vue et expériences

Annette VIEL, Pour une écologie culturelle

n° 2. Musées et organisation
sous la direction de Catherine BALLÉ, 2003.

Catherine BALLÉ, Musées, changement et organisation
Françoise BENHAMOU, L'économie des musées d'art, un état de la question
Élisabeth CAILLET, Profession et organisation : le cas paradoxal des arts plastiques
Jean-Michel TOBELEM, Musées locaux et impératifs gestionnaires
Jacqueline EIDELMAN, Anne MONJARET, Mélanie ROUSTAN, MAAO, mémoire d'une organisation
Catherine CUENCA, Le patrimoine scientifique et technique du XX^e siècle : un projet de sensibilisation et de sauvegarde

Points de vue et expériences

Noémie DROUGUET, André GOB, La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace

n° 3. Les médiations de l'art contemporain
sous la direction d'Élisabeth CAILLET et de Daniel JACOBI, 2004.

Ivan CLOUTEAU, Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions autoriales
Fanchon DEFLAUX, La construction des représentations de l'art et des artistes non occidentaux dans la presse à la suite d'une exposition d'art contemporain
Marie-Luz CEVA, L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?
Maud GAUCHET-LOPEZ et Marie-Sylvie POLI, Les médiations de l'art contemporain via les sites Internet : des représentations paradoxales
Karine TAUZIN, Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles
Delphine MIÈGE, Texte de médiation des oeuvres et citation de la parole de l'artiste : le cas de Daniel Buren

Points de vue et expériences

Christian BERNARD, Que peut-on communiquer d'une œuvre d'art ?

André DESVALLÉES, Exposer VIII

n° 4. Friches, squats et autres lieux : les nouveaux territoires de l'art ?
sous la direction d'Emmanuelle MAUNAYE, 2004.

Patrice DE LA BROISE et Michèle GELLEREAU, De l'atelier à l'atelier : la friche industrielle comme lieu de médiation artistique
Marie-Hélène POGGI et Marie VANHAMME, Les friches culturelles, genèse d'un espace public de la culture
Fabrice RAFFIN, L'initiative culturelle participative au coeur de la cité : les arts de la critique sociale et politique
Barbara PANVINI, L'invention de l'espace comme l'expression de l'identité collective : l'exemple du squat de la Grange-aux-Belles

Points de vue et expériences

Questions à Fabrice Lextrait

Stany CAMBOT, Nulle part, dernier lieu possible de création
Sylvia ALBERTON, À propos du colloque «École et culture»

Lectures et nouvelles

Cahier. Documentation et bibliographies : Ouvrages en langue anglaise sur les publics de musée (1994-2002).

n° 5. Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition
sous la direction de Serge CHAUMIER, 2005.

Jean-Bernard ROY, Les parcs archéologiques au risque du parc de divertissement
Noémie DROUGUET, Succès et revers des expositions- spectacles
Florence BELAËN, L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ?
Raymond MONTPEIT, Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales
Annette VIEL et Anne NIVART, Parcs sous tension

Points de vue et expériences

La culture en trompe-l'œil, Henri-Pierre JEUDY

Éducation, tourisme, économie : l'impossible pari des parcs scientifiques, Jacques MAIGRET

n° 6. Nouveaux musées de sociétés et de civilisations : ambivalence des formes de l'exposition

sous la direction de Jacqueline EIDELMAN, 2005.

Serge CHAUMIER, L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée

Jean -Pierre CORDIER, La reconnaissance de soi et ses limites dans l'exposition *La mort n'en saura rien*

Wilfried RAULT et Mélanie ROUSTAN, Du MAAO au musée du Quai-Branly

Gérard SELBACH, Publics et muséologie amérindienne

Laurella RINÇON, Visiteurs d'origine immigrée et réinterprétation des collections au Världskulturmuseet de Göteborg

Points de vue et expériences

André DESVALLÉES et François MAIRESSE, Sur la muséologie

Thierry RUDDÉL, Musées « civilisants » du Québec et du Canada : les enjeux politiques et publics

Lectures et nouvelles

n° 7. Figures du corps au cinéma. *Body is comedy*
sous la direction d'Emmanuel ETHIS et Jean-Louis FABIANI, 2006.

Frédéric MAGUET, Les films d'action : une rhétorique corporelle en régime d'utopie
Damien MALINAS et Virginie SPIES, «Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt» : l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision

Olivier THÉVENIN, Ed Wood : figures d'un corps et mélanges des genres

Dominique MEMMI, Corps à corps et domination rapprochée : comment le cinéma «réfléchit» le monde social

Jean-Pierre ESQUÉNAZI, Hitchcock et ses femmes massacrées

Agnès DEVICTOR, Corps codés, corps filmés : le contrôle du corps des femmes dans le cinéma de la République islamique d'Iran

Hors thème

France LÉVESQUE, La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée

Points de vue et expériences

Max von SYDOW, La leçon de comédien

Michaël BOURGATTE, À propos des publics d'un multiplex de province

Joël CHAPRON, L'Europe centrale en arrêt sur image

Lectures et nouvelles

n° 8. Défendre le patrimoine, cultiver l'émotion

sous la direction de Dominique Poulot, 2006.

Béatrice ROBERT, Patrimoine antique et émotion révolutionnaire

Juliette DUTOIR, Constructions et émotions patrimoniales à Québec

Muriel GIRARD, Imaginaire touristique et émotion patrimoniale dans la médina de Fès

Sophie KERVAN, Le patrimoine comme passion identitaire en Bretagne

Sabrina PISCAGLIA, La destruction et la reconstruction du pavillon d'Art contemporain de Milan

Hors thème

Jean-Paul FOURMENTRAUX, Internet au musée

Points de vue et expériences

Jean DAVALLON, Hana GOTTESDIENER et Jean-Christophe VILATTE, À quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs ?

Lectures et nouvelles

n° 9. Politique culturelle et patrimoines

sous la direction de Philippe POIRRIER, 2007.

Emmanuel NÉGRIER, La politique du patrimoine en Espagne

David ALCAUD, Patrimoine, construction nationale et inventions d'une politique culturelle en Italie

Véronique CHARLÉTY, Politique du patrimoine en Allemagne : un fédéralisme de coopération

Jean-Michel TOBELEM, L'introuvable politique patrimoniale des États-Unis d'Amérique

Diane SAINT-PIERRE, Politiques culturelles et patrimoines au Québec et au Canada

Hors thème

Gérard RÉGIMBEAU, Indexation de l'art abstrait : enjeux et questions

Lectures et nouvelles

n° 10. Évolution des rapports entre sciences et société au musée

sous la direction de Joëlle LE MAREC, 2007.

Florence BELAËN, Le planétarium : observatoire des tendances

Jean-Paul NATALI, Le rôle des scientifiques dans les productions muséales

Marie-Sylvie POLI, Les tensions du discours muséographique sur les sciences : forum de savoirs, jeux de pouvoirs

Sophie DESHAYES, Les sciences humaines et sociales s'exposent à l'Historial de Péronne

n° 11. Hors thème, 2008.

Anne WATREMEZ, Vivre le patrimoine urbain au quotidien : pour une approche de la patrimonialité

Mathilde GAUTIER, La librairie de musée en tant que médium

Marie-Christine BORDEAUX, Un agir communicationnel propre à l'action culturelle : la médiation culturelle confrontée au phénomène de l'illettrisme

Points de vue et expériences

Marie-Sylvie POLI & Hana GOTTESDIENER, Les titres d'expositions : sur quoi communiquent les musées

Emmanuel ETHIS, Avignon : la cité cinéphilique

Gérard MONNIER, Le retour des copistes au musée : un événement ?

Lectures et nouvelles. Cabier.

Heloïsa Helena COSTA, Préserver le patrimoine urbain : pourquoi, pour qui, comment ?

n° 12. L'imaginaire de la ville, le regard et le pas du citoyen

sous la direction de Michel RAUTENBERG, 2008.

Catherine HOREL, La tradition révolutionnaire dans l'imaginaire urbain de Budapest

Philippe CHAUDOIR, La rue : une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain

Sonja KELLEN BERGER, L'image de la ville dans les interventions d'artistes engagés dans les mouvements sociaux

Corine VEDRINE, Le conflit des images médiatiques sur Clermont-Ferrand

Expériences et points de vue

Michel RAUTENBERG, L'action théâtrale et l'imaginaire de Sarajevo. Entretien avec Zarina Khan

Joël CHAPRON, Une (petite) histoire du cinéma kirghize

Lectures et nouvelles

n° 13. Scènes et scénographies alimentaires

sous la direction de Jean-Jacques BOUTAUD & Serge CHAUMIER, 2009.

Isabelle RIEUSSET-LEMARIÉ, Un dispositif de commensalité élargie

EMMANUELLE LAMBERT, Les médiations gustatives ou l'art de la mise en bouche

Stéphanie SAGOT & Jérôme DUPONT, Un postmodernisme culinaire ?

Pierre BERTHELOT, Du bruit dans la cuisine

Martin R. SCHÄRER, La mise en exposition de l'alimentation

Marc GRODWOHL, La scénographie du cochon et de la choucroute

Lectures et nouvelles

n° 14. L'écriture du patrimoine

sous la direction de Cécile TARDY, 2009.

Marie DESPRÉS-LONNET, L'écriture du patrimoine, de l'inventaire à l'exposition : Les parcours de la base Joconde

Bertrand DAUGERON, Classement et rangement des "objets des sauvages" vers 1800 : L'ordre méthodique comme écriture des objets

Marie-Ange LASMÈNES, Écrire « son » patrimoine : De nouvelles lectures locales du territoire

Patrick FRAYSSE, La « schématisation » des bastides : Une écriture entre sciences, imaginaire social et industrie touristique

Thierry BAUDIAS, Quand la projection du film se fait médiation : La sollicitation d'une écriture comparative

Dominique TROUCHE & Emmanuelle LAMBERT, La convocation des corps dans les expographies des musées de l'histoire des guerres

Hors thème

Amanda RUEDA, Festival de cinéma : Médiations et construction de territoires imaginaires

Points de vue et expériences

Damien MALINAS & Emmanuel ETHIS, Krimi et savoir-vivre... Derrick, quand l'enquête policière se routinise en art de la politesse

Lectures et nouvelles

n° 15. Comment parler de la critique d'exposition ?

sous la direction de Marie-Sylvie POLI, 2010.

François MAIRESSE & Bernard DELOCHE, La question du jugement sur les expositions d'art

Jérôme GLICENSTEIN, La critique d'exposition dans les revues d'art contemporain

Françoise RIGAT, La critique d'exposition d'art contemporain dans la presse spécialisée : La connivence comme mode de communication

Fanchon DEFLAUX, Le compte rendu d'exposition dans la configuration de l'art actuel : Jeux de tensions et de perspectives

Hors thème

Ghislaine CHABERT & Daniel BOUILLOT, Du réel au virtuel : Une expérience de visite dans l'exposition

Florence MONTAGNON, La substitution de l'exposition à l'œuvre

Lectures et nouvelles.

n° 16. La (r)évolution des musées d'art

sous la direction de André GOB & Raymond MONTPETIT, 2010.

Serge CHAUMIER, La muséographie de l'art

Yves BERGERON, Métissages entre musées d'art et musées de société

Valérie ROUSSEAU, Révéler l'art brut

Céline ÉLOY, Muséaliser l'art conceptuel

Pierre-Yves DESAIVE, L'art des nouveaux médias

Francine COUTURE, Réexposition et pérennité de l'art contemporain

Hors thème

Claire BUSTARRET, Quand l'écriture vive devient patrimoine : Les manuscrits d'écrivains à l'Exposition de 1937

Points de vue et expériences

Anne WATREMEZ, Les chercheurs ne patrimonialiseraient-ils pas aussi ?

Luciana SEPÚLVEDA KOPTCKE, Les musées, leurs publics et les dynamiques sociales :

L'approche de l'Observatoire des musées et centres culturels

Lectures et nouvelles

Quelles scénographies pour quels musées, Cahier sous la direction de Claire MERLEAU-PONTY

n° 17. La lecture en société

sous la direction de Julia BONACCORSI, 2011.

François PROULX, «De nouveaux et étranges éducateurs» : Dangers de la lecture et remèdes littéraires, 1883-1914

Laurence BOUDART, Lecture et apprentissage de l'identité nationale. Étude de manuels scolaires belges (1842-1939)

Cécile RABOT, Les «coups de cœur» d'une bibliothèque de lecture publique : Valeurs et enjeux professionnels d'une sélection littéraire

Viviane ALBENGA, «Devenir soi-même» par la lecture collective. Une approche anti-individualiste

Daniel JACOBI & Ivan CLOUTEAU, Lire l'art contemporain ? À propos du travail de Joseph Kosuth

Mathilde LABBÉ, Le procès des *Fleurs du mal* mis en scène par des juristes : Lectures en conflits

Antoine FERNANDEZ, Le livre comme catalyseur de l'activité patrimonialiste : De l'invention littéraire de la Provence au XIX^e siècle

Hécate VERGOPOULOS, La lecture dans le Guide bleu : Du pouvoir au désir

Lectures et nouvelles

n° 18. Le récit dans la médiation des sciences et des techniques

sous la direction d'Éric TRIQUET, 2011.

Marianne CHOUTEAU, Michel FAUCHEUX & Céline NGUYEN, Technique et récit : Éléments d'une critique de la raison narrative

Pierre LANNOY, Raconter la production automobile fordiste (France, 1930-1970)

Michèle GELLEREAU, Le récit de témoignage sur les usages comme reconstruction du sens des objets

Philippe CHAVOT & Anne MASSERAN, Histoires de greffes : Permanence d'un récit télévisuel

Florence RIOU, Le cinéma, ou comment raconter la science au Palais de la découverte en 1937

Marida DI CROSTA, Montrer «l'invisible intérieur du corps» : Entre médiation et spectacularisation

Hors thème

Adeline CLERC, Le Livre sur la Place à Nancy : Un nouveau rapport au livre et à la lecture

Alexandra SAEMMER, La littérature numérique entre légitimation et canonisation

n° 19. Entre arts et sciences

sous la direction de Marie-Christine BORDEAUX, 2012.

Jean-Paul FOURMENTRAUX, Dilemmes des nouvelles interfaces entre art, science et industrie : Le consortium Hexagram (Montréal) 2001-2009

Fabienne MARTIN-JUCHAT, Signifier et représenter la coopération entre arts et sciences : Le cas de la biennale Rencontres-i

Annie GENTÈS & Camille JUTANT, De la convergence à la performance : Cheminement dans

l'invention d'un média au musée

Jean-Christophe SEVIN, Les enregistrements musicaux à l'épreuve de leurs restaurations et rééditions numériques

Geneviève VIDAL, De l'interactivité à l'expérience : Les usages de tables interactives dans les expositions scientifiques

Sarah CORDONNIER, Sciences humaines et institutionnalisation de l'art contemporain

Éric VILLAGORDO, Un sociologue en résidence artistique : La relation art/science à l'épreuve

n° 20. Réfléchir l'histoire des guerres au musée

sous la direction de Sophie WAHNICH, 2013.

Frédéric ROUSSEAU, Décrypter en historien le musée de l'infanterie de Montpellier

Céline BRYON-PORTET, Former l'esprit de corps de la légion

Julien MARY, Le lien armée-nation dans les musées militaires français rénovés

Olivier GLASSEY & Stéfanie PREZIOSO, Auschwitz sur Facebook : un livre d'or avant la visite

Marie LAVOREL, Une écriture à caractère patrimonial : le musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère

Thomas CAUVIN, Représenter une histoire (ré)conciliatrice dans l'île d'Irlande

Dominique TROUCHE, Rendre sensible l'histoire des guerres au musée

Hors thème

Isabelle PICHET, Le Tapissier : auteur du discours expographique au Salon (1750-1789)

Lectures et nouvelles

n° 21. Bibliothèque et musée : notions et concepts communs

sous la direction de Viviane COUZINET, 2013.

François MAIRESSE, Musée et bibliothèque : Entre rapprochement et distance

Nathalie CASEMAJOR LOUSTAU, Valorisation du patrimoine photographique : Entre régime documentaire et régime artistique

Patrick FRAYSSE, Document et monument au musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse

Geneviève LALLICH-BOIDIN & Céline BRUN-PICARD, Collections de presse, numérisation et patrimoine des bibliothèques

Bernadette DUFRÈNE & Madjid IHADJADENE, La médiation documentaire dans les institutions patrimoniales : une approche par la notion de service

Alain CHANTE, La notion de catalogue : de l'imprimé au numérique

Isabelle FABRE & Gérard RÉGIMBEAU, Les musées et les bibliothèques : espaces de documents et organisation des savoirs

Hors thème

Mari-Carmen RODRÍGUEZ, Le musée des Pérégrinations au cœur de la « fabrique » mémorielle de l'Espagne

Expérience et points de vue

Guillemette GARDETTE, Éléments clés de l'aménagement d'un centre d'interprétation : faisabilité, programmation, travaux, acteurs. L'exemple de la redoute Marie-Thérèse à Avrieux, Barrière de l'Esseillon

Lectures et nouvelles

n° HORS SÉRIE. La muséologie : 20 ans de recherches
sous la direction d'Hana GOTTESDIENER & Jean DAVALLON, 2013.

Avant-propos de Françoise WASSERMAN

Avant-propos d'Emmanuel ETHIS

Jean DAVALLON & Émilie FLON, Le média exposition

Daniel JACOBI & Yves JEANNERET, Du panneau à la signalétique, lecture et médiations réciproques dans les musées

Jacqueline EIDELMAN , Hana GOTTESDIENER & Joëlle LE MAREC, Visiter les musées :

expérience, appropriation, participation

Michel RAUTENBERG & Cécile TARDY, Patrimoines culturel et naturel : analyse des patrimonialisations

Marie-Christine BORDEAUX & Elisabeth CAILLET, La médiation culturelle : pratiques et enjeux théoriques

Marie-Sylvie POLI, Éducation et musée

Dominique POULOT, Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980-2010

Musées et mémoire, vers une culture créative, Postface de Vera DODEBEI

n° 22. Documenter les collections, cataloguer l'exposition
sous la direction de Gérard RÉGIMBEAU, 2014.

Maryse RIZZA, Le dossier d'œuvre en musée

Marta SEVERO, La Liste du patrimoine mondial

Marie DESPRÉS-LONNET, Entre compilation et computation

Patrick LE BŒUF, De la sémantique des inventaires aux musées en dialogue

Amélie GIGUÈRE, Documentation et muséalisation de la performance

Rémi PARCOLLET & Léa-Catherine SZACKA, Écrire l'histoire des expositions

Hors thème

Marie-Pierre FOURQUET-COURBET & Didier COURBET, Les serious games, dispositifs numériques de médiation : processus sociocognitifs et affectifs dans les usages et les effets sur les publics

Gaspard SALATKO, Une gestion plurielle de l'appareil commémoratif chrétien

Lectures et nouvelles

n° 23. Tourisme et médiations des patrimoines
sous la direction d'Émilie FLON, 2014.

Isabelle MAYAUD, Suivez le guide ! Le tour de France en musique

Aurélie CONDEVAUX, Le patrimoine culturel immatériel à Tonga

Nathalie CEZERALES, Une mise en tourisme du patrimoine religieux

Nicolas NAVARRO, Politiques patrimoniales et touristiques des territoires

Matthieu DORMAELS, Représentations et médiation du patrimoine mondial

Hécate VERGOPOULOS, Mise en marché et industrialisation des patrimoines

Expériences et points de vue

Gaëlle LESAFFRE, Anne WATREMEZ & Émilie FLON, Pistes de recherche sur les applications mobiles en muséologie

Lectures et nouvelles

n° 24. Démocratisation culturelle et numérique
sous la direction de Damien MALINAS, 2014.

Jean-Marc LEVERATTO, Stéphanie POURQUIER-JACQUIN & Raphaël ROTH, Voir et se voir : le rôle des écrans dans les festivals de musique amplifiées

Frédéric GIMELLO-MESPLOMB & Quentin AMALOU, Réinvestir le passé du cinéma par le numérique : la photographie de ciné-concert

Emmanuel ETHIS & Marie-Sylvie POLI, Hopper 2013 / Cannes 2013 au prisme des écritures numériques

Myriam DOUGADOS, Jean-Louis FABIANI & Julien GAILLARD, Les usages de Twitter dans la construction des opinions esthétiques

Guillaume HEUGUET, Quand la culture de la discothèque est mise en ligne

Expériences et points de vue

n° 25. Écouter de la musique ensemble
sous la direction d'Olivier ROUEFF & Anthony PECQUEUX, 2015.

Aurélien DJAKOUANE, Ce que les sociabilités font à l'écoute musicale

Laurent LEGRAIN, L'écoute en commun. Cartographie des points de tension chez des jazzophiles

François DEBRUYNE, Faire et (se) défaire (d')une expérience publique de l'écoute

Irina KIRCHBERG, Écouter la musique par corps

Talia BACHIR-LOOPUYT, Être ensemble, écouter, évaluer les musiques du monde

Hors thème

Charlotte MALGAT, Mélanie DUVAL & Christophe GAUCHON, Fac-similés et transfert de patrimonialité

Thierry BONNOT, La biographie d'objets. Une proposition de synthèse

Céline SCHALL, De l'espace public au musée

Travaux et notes de recherche

n° 26. Entre les murs / hors les murs : culture et publics empêchés
sous la direction de Delphine SAURIER, 2015.

Corinne ROSTAING et Caroline TOURAUT, Exposition en prison et hiérarchie morale des publics empêchés

Nathalie MONTTOYA, Marie SONNETTE et Pascal FUGIER, L'accueil paradoxal des publics du champ social dans les établissements culturels

Marie DOGA, Public «captif» ? Les ambivalences définitionnelles des actions en prison pour mineurs

Élise VANDENINDEN, Observer et interpréter la médiation culturelle en psychiatrie : Vers une "cadre-analyse" des dispositifs

Fanny BOUGÉNIÈS, Julie HOURIEZ, Simon HOURIEZ et Sylvie LELEU-MERVIEL, Musée pour tous : Un dispositif de découverte dans les murs et son évaluation

Anik MEUNIER, Jason LUCKERHOFF et Estelle POIRIER-VANNIER, Considérer les besoins des plus démunis : Le nouveau socle de la médiation ?

Myriam LEMONCHOIS, La participation à des projets artistiques, vecteur d'émancipation ? Le cas de projets de création dans des écoles montréalaises en milieu défavorisé

Expériences et points de vue. Travaux et notes de recherche. Lectures.

n° 27. L'artiste et le musée

sous la direction de Julie BAWIN & Françoise MAIRESSE, 2016.

Marie FRASER, Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité

Cécile CAMART, L'artiste historien de l'art en narrateur

Jérôme GLICENSTEIN, L'artiste, l'institution et la culture du projet

Pascale ANCEL, Murkami, le marché, le musée

Expériences et points de vue. Travaux et notes de recherche. Lectures.

n° 28. Le musée et le politique

sous la direction de Dominique POULOT, 2016.

Milena JOKANOVIĆ, Isidora STANKOVIĆ, Les collections muséales, entre histoire et contemporanéité

Anne NIVART & Richard DUMEZ, Penser le musée en Namibie entre particularismes locaux et doxa étatique

Sylvain ANTICHAN, Sarah GENSBURGER & Jeanne TEBOUL, Dépolitiser le passé, politiser le musée ? À la rencontre des visiteurs d'expositions historiques sur la Première Guerre mondiale

Yves JEANNERET & Joëlle LE MAREC, Musée et cinéma, une politique de l'attention. Sur National Gallery de Frédéric Wiseman

Ruth B. PHILLIPS, Re-placer les objets : pratiques historiques pour la deuxième ère des musées

Mélanie ROUSTAN, Des usages de l'autochtonie dans les musées français

Gaëlle CRENN, La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012)

Noémie ETIENNE, Activisme et diorama : un siècle d'histoires made in USA

Expériences et points de vue. Travaux et notes de recherche. Lectures.

n° 29. Conserver et transmettre la performance artistique

sous la direction de Jean-Marc Leveratto, 2017.

Yaël KREPLAK, La conservation comme performance ? Une approche par les pratiques

Sophie MAISONNEUVE, Conserver la musique enregistrée, 1877-2017. Document, œuvre, expérience : trois paradigmes témoins d'un rapport changeant à la musique

Juliette DALBAVIE, Performer la chanson au musée : L'espace Brassens de Sète

Mélanie BOUCHER, Pour une histoire du corps muséifié : Les images schématiques en performance

Pamela BIANCHI, Transmettre la performance filmée : De la documentation à la présentation

Aurélie MOUTON-REZZOUK & Julie DERAMOND, L'opéra baroque sur la scène muséale, ou l'opéra autrement : Barockissimo au Centre National du Costume de la Scène et de la Scénographie

Travaux et notes de recherche

n° 30. Musées au prisme du genre

Sous la direction de Charlotte FOUCHER ZARMANIAN et Arnaud BERTINET, 2017.

Patrik STEORN, Du queer au musée. Réflexions méthodologiques sur la manière d'inclure le queer dans les collection muséales

Julie BOTTE, Les musées de femmes : de nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée

Marion COVILLE, Imaginer les visiteuses Script de genre et conception d'une exposition

Damien DELILLE, Mode au musée. Histoire et enjeux de pratiques au féminin

Leslie MADSEN-BROOKS, Je ne me suis pas perdue et ne souhaite pas que l'on me trouve.

Stratégies des femmes dans les musées de sciences en Californie (XIX^e - XX^e siècles)

Nathalie BOURGÈS & Marie-Pierre FOURQUET-COURBET, Le rôle des interstices dans l'appropriation des équipements culturels par les habitants

Clarisse BARDIOT, Organiser et conserver la mémoire de l'éphémère : les capsules de Memorekall

Travaux et notes de recherche. Expériences et points de vue. Lectures. Visites d'expositions.

